GERMANIC
DEPARTMENT

JOSEPH FREIHERR VON AUFFENBERG.

SEIN LEBEN UND SEINE DRAMEN.

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

DER

HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

RUPRECHT-KARLS-UNIVERSITÄT ZU HEIDELBERG

VORGELEGT

VON

ERNST LEOPOLD STAHL
AUS MANNHEIM.

UNIVERSITY OF ILLINOIS LIBRARY

NOV 9 1918

HAMBURG UND LEIPZIG
VERLAG VON LEOPOLD VOSS
1909.

Die ganze Arbeit erscheint
als Band 21 der Theatergeschichtlichen Forschungen,
herausg. von Berthold Litzmann.

Druck von Metzger & Wittig in Leipzig.

D578

Miss M. S. HULL, M. A.,

AUF BARBADOS (WESTINDIEN)

DEM HEIDELBERGER STUDIEN- UND WANDERKAMERADEN

IN FREUNDSCHAFTLICHER GESINNUNG.

DÜSSELDORF,
IM SCHILLERMONAT 1909.

ERNST LEOPOLD STAHL.

9 Nov. 18 Ruprecht-Karls-Universität zu Heidelberg ep 12 D 18 Kueg

Inhalt.

Seite

Einleitung 1

Auffenbergs Leben und Werke.

Das Leben 7

Die Werke 30

Berichtigung.

Seite 45, Zeile 10 f. lies: aus dem Geschlechte Adelheids von Walldorf.

Einleitung.

Schiller war 1805 mitten aus einem Leben voller Pläne und Wünsche herausgerissen worden. Damit hatte nicht nur die deutsche Literatur im allgemeinen ein Schlag getroffen, wie sie ihn vorher nie noch erlitten: vor allem die deutsche Bühne wurde plötzlich ihrer festesten Stütze und gar — der Dramatiker, der eben erst den „Tell“ vollendet, war noch in der Aufwärtsentwicklung begriffen — ihrer größten Hoffnung beraubt. Es galt für den praktischen Theatermann, nach Ersatz für den Dichter sich umzusehen, der seit einer Reihe von Jahren in ziemlich regelmäßigen, kurzen Abständen mit einem Stücke sich einzustellen pflegte und dessen Erfolg, mochte er auch im Grade verschieden sein, doch sozusagen im voraus verbürgt war: der höchste Ehrenplatz in der deutschen dramatischen Literatur, der Sitz für den Klassiker der historischen Verstragödie, war neu zu vergeben. Auf Goethe, den man außerdem am „Faust“ beschäftigt wußte, konnte das lebendige Theater nie eigentlich rechnen. Ifflands Talent beschränkte sich völlig auf die bürgerliche Sphäre und selbst da hatte es bereits manches an Sicherheit und Wirkung eingebüßt. Kotzebue konnte die Bühne damals nirgends entbehren; aber ein Theaterleiter mit einer Spur literarischen Gefühls erwartete von ihm, auch wo er ernst sein (und genommen sein) wollte, gewiß nichts anderes, als mehr oder weniger niedrige Unterhaltungsdramatik.

Das Bedürfnis mußte dringender werden, als nach dem Ende der Befreiungskriege bei dem großen Publikum auch das Interesse für die Bühne wieder zunahm. Man findet um diese Zeit den Leiter des Berliner Hofschauspiels bei dem uns heute (wo man des Mannes Leben und Treiben besser kennt, als

Iffland es damals konnte) fast grotesk anmutenden Versuche, aus Zacharias Werner einen brauchbaren Bühnenpoeten, ja gar etwas wie einen königlich preußischen Hoftheaterdichter zu machen,[1] und, als diese Experimente ganz fruchtlos verlaufen, bei einem weiteren, statt seiner seinen Antipoden Müllner zum inoffiziellen Staatsdramatiker zu stempeln.[2] Nach Ifflands Tode hat die Berliner Hofbühne dann den langgesuchten Mann gefunden, jenen nie um Themata oder Verse verlegenen Praktikus, der sich und sein Talent dabei doch nicht in so leichtfertig-schamloser Weise preisgab wie der um jene Zeit schon ermordete Kotzebue.

Dieser Mann war Ernst Raupach, der, seit er im Herbst 1820 zum ersten Male da zu Worte kam, über zwei volle Jahrzehnte die Berliner, wie überhaupt die deutsche Bühne mit höheren Dramen versah: Dramen, die eben nur gerade insoweit „höher" waren, als sie stofflich wenigstens scheinbar auf Sensation verzichteten und formal meistens sich eines so glatten wie platten Blankverses, nicht mehr der Prosa bedienten.

Raupachs Wirkung war am stärksten in Berlin und ward desto schwächer, je weiter man nach dem Süden ging: nach Wien kamen nur einige Stücke, von diesen allerdings hielt sich gerade dort, wo er sonst nie so recht heimisch geworden, eines bis auf den heutigen Tag, der „Müller und sein Kind".

Zu denen nun, die wie Raupach in jenen Jahren des Suchens nach dem neuen Dramatiker sich als Anwärter meldeten, gehört auch der Badenser Joseph von Auffenberg. Er ist geradezu sein süddeutsches Gegenstück. Wie jener hauptsächlich, aber nicht ausschließlich im Norden, so hat Auffenberg meistens, aber nicht allein im Süden Glück und Erfolg gehabt: teils, weil jeder die Neigungen seiner engeren Landsleute besonders gut kennen mochte, aber mehr doch wohl, weil sie im eigenen Bezirke die besseren Konnexionen hatten. Daß Auffenberg im Norden nie sehr fest Fuß gefaßt, hat noch einen anderen Grund: als er seine ersten, nicht mehr lokal-karlsruherischen Erfolge errang, saß Raupach in Berlin bereits allzufest, um einen so gefährlichen

---

[1] Jacob Minor, die Schicksalstragödie in ihren Hauptvertretern. 1883. S. 23 ff.

[2] Minor, a. a. O. S. 130 f.

Rivalen aufkommen zu lassen. Im südlicheren Deutschland dagegen war Auffenberg für lange Zeit ein viel gelesener, mehr gespielter Dramatiker, und zwischen 1820 und 1840 da sicher der unter Unberufenen berufenste Vertreter des romantisch-pathetischen Bühnendramas.

Auffenbergs Leben und Schreiben stellt sich uns dar als eine kunterbunte Spiegelung der geistigen Strömungen seiner Zeit. Was an Anschauungen literarisch-ästhetischer, philosophischer, politischer und religiöser Art die romantische Epoche hervorgebracht oder gehegt hat, wird von ihm wie in einem Brennglas aufgefangen: soweit das nämlich (diese starke Einschränkung ist sofort zu machen) in gangbare theatralische Münze sich umsetzen ließ. Die tiefe religiöse Empfindung eines Novalis ist ihm so fremd wie der ästhetische Glaubenseifer der Verfasser der „Herzensergießungen" oder die um die Realitäten dieser Welt, als da sind Erfolg und Wirkung auf Massen, unbekümmerte Märchenherrlichkeit Brentanos.

Die großen Modegötter und -götzen sitzen in dem Tempel, den Auffenberg seiner Muse errichtet. Die Götter: Scott und Byron, Chateaubriand und Victor Hugo, die Götzen: Schicksalsdramatiker, Futternovellisten. Die Politik bestimmt den Ton für das Leben und Dichten: das befreite Deutschland und das nicht befreite Griechenland.

Es wechseln die Stoffe, die Formen, die Farben — je nach dem Winde, der in der Literatur gerade weht. Nur der Einfluß eines einzigen bleibt in Auffenbergs Schaffen, von den Augenblicksmoden unberührt, zu allen Zeiten lebendig. Um seinetwillen läßt der kleine Junge sich von dem militärischen Vater zanken und wohl auch prügeln. Seinem mißverstandenen Beispiele im Leben folgend, flieht er aus der Enge der Heimat in die Freiheit, sein (gleichfalls mißverstandenes) literarisches Vorbild leuchtet ihm durch 30 Jahre seiner Dichtung. Ihm dankt noch das letzte Schauspiel Stoff, Stil, Charaktere: Schiller. Ihm einzig unter allen Großen der Welt hat er in seinem Paradiso zweimal die Ehre der Erwähnung angetan. Sein Paradieseswanderer begegnet der Jungfrau von Orleans, über deren Helm er einen „hundertfarbigen Prachtschein" entdeckt. Er hält ihn für einen Heiligenschein, aber der Engel, sein Führer, erklärt ihm in schlechten Versen, welche die Begeisterung nicht besser macht (sie gehören

übrigens zu den schlechtesten, die Auffenberg geschrieben) die wahre Bewandtnis.[1]

„Wisse! Das Licht über'm Helm der siegberühmten Johanna
Ist zwar kein Heiligenschein und doch eine wertvolle Zierde,
Die selbst ein Seraph des Throns, die ein Engelfürst nimmer verschmähte.
Aus diesem prachtvollen Glanz wird ein Geist nach Jahrhunderten auf-
Der die Harfe von David zurückträgt zur nächtlichen Erde, [stehn,
Der ein gläubiges Herz mit der Weihe der Dichtkunst verbindet,
Soviel Farben du hier im schillernden Bogen erblickest,
Soviel Wundersaiten führt einst die Lyra des Dichters.
Heil dem Grabe, bei dem er mit sinnender Wehmut verweilet,
Dessen Schläfer er sich zum unsterblichen Loblied erkoren.
Heil dem Volke, das dieser Geist einst würdig erfindet,
Zu durchfliehen die Reihen seiner vergangenen Jahre.
Wie ein Engel der Auferstehung betritt er die Tiefen,
Das verworrene Labyrinth seiner toten Geschichte.
Bilder von Königen, Priestern, Sehern grüßen ihn freudig,
Treten mit ihm in der Oberwelt sonnenerleuchtete Räume,
Sind sein Gefolg' im Blütental, an den Ufern der Ströme,
Auf den Höhen der Berge, wo die Alltagswelt einschrumpft,
Wo die geräuschvollen Städte wie Maulwurfshügel erscheinen,
Von den Winternebeln gemeiner Sorgen umflogen,
Wo das entlastete Herz sich seines Ursprungs bewußt wird
Und die himmlische Freiheit ihre Kinder umarmet.
Aber auch in verschwiegener Kammer, in heiligen Nächten,
Wenn die Müdgetummelten ruhn, die Propheten erwachen,
Stehen versammelt um ihn die gruftentstieg'nen Gebilde;
Jedem der Auserwählten reicht er die Krone des Liedes,
Die als unsterblichen Kranz ihn wieder zur Tiefe begleitet.
Auch die verkannte Johanna wird er begeistert erheben
Über fluchwürdigen Spott zum Strahlenthron der Prophetin.
In der Geschichte des Volkes, das jetzo an uns vorbeiwallt,
Zieht er aus nächtlichem Schacht hervor lebend'ge Juwelen,
Die sich den Edelsteinen der himmlischen Sion vergleichen.
Aus dem Stabe der Hirtin erweckt sein Odem die Blumen,
Die um die fränkische Krone hundertfarbig sich winden;
Auf den Schild Johannas drückt er den Stempel der Gottheit,
Gläubige Herzen entzückend, — den Zweiflern ein Aug' der Medusa.
Ihre siegende Fahne reiht er zu Cherubspanieren,
Und überschattet im Tod ihren Körper mit Märtyrerpalmen."

[1] In dieser Abhandlung wird Auffenberg durchweg zitiert nach der ersten Gesamtausgabe: „Sämtliche Werke von Joseph Freiherr von Auffenberg in 20 Bänden. Erste ... rechtmäßige Gesamtausgabe." Siegen und Wiesbaden 1843. Die Schiller-Zitate folgen der Vers- bzw. Zeilenzählung in den „Meisterwerken der deutschen Bühne". Leipzig 1903ff.

Und nachher zieht Seir, jener Wanderer, an den Schweizern vorüber, an dem „Kleeblatt im unvergänglichen Kranze der Freiheit", Tell, Walter Fürst, Stauffacher und Melchthal.

„Der jenen Hohlweg beherrscht, das Kraftbild des kühnen Befreiers,
Das ist Wilhelm Tell. Fürs Vaterland spannt' er den Bogen,
Und sein rächender Pfeil drang tief ins Herz des Tyrannen.
Ha! wie er freudig emporblickt, die Waffen des Sieges erhebend
Und den geretteten Sohn ans pochende Vaterherz drückend.
Zierde der großen Helvetia! wie verklärt ist dein Auge!
Ja! du vernimmst schon im Geiste das Lied des göttlichen Dichters,
Der einst mit Frankreichs Johanna auch dich zur Unsterblichkeit hebet!" —

Noch einmal also spielt er auf die „Jungfrau" an. Und daß gerade diese mit dem „Tell" aus der größeren Reihe ist herausgegriffen worden, hat seine guten Gründe: denn wo immer Auffenberg sich an Schillerschem Eigentum vergreift, hat er es in romantischem Sinne umzugestalten versucht, in einer Form und Fassung, für die gerade diese beiden nur noch scheinhistorischen Dramen Schillers schon selbst die Ansätze geliefert haben.

Unsere Aufgabe teilt sich zwiefach. Wir haben den Dichter zunächst in Leben und Werken kennen zu lernen. Ist Auffenberg dann in die Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts eingestellt, sind die Linien seiner Tätigkeit abgegrenzt und seine Beziehungen zu dem gleichzeitigen und früheren Schrifttum klargelegt, so bleibt dann im besonderen noch der Einfluß zu betonen, den Schiller auf seine Produktion gewonnen hat.

Man spricht, seit Immermann und vielleicht schon früher, von einem Drama der Epigonen, besonders der Schillerepigonen. Wie diese Nachahmung aussieht, worin sie besteht, worauf sie fußt, ist niemals eigentlich festgestellt worden. So kommt es, daß die verschiedensten Dramatiker sich diesen Titel haben gefallen lassen müssen. Nicht alle (so Gutzkow oder Laube kaum) mit Recht.

Diese Abhandlung wird an einem Typus jener Dramatiker, die den Spuren des großen Schwaben folgen, den Begriff des Schillerepigonen fester zu umreißen suchen. Es handelt sich also nicht um eine Geschichte des poetischen Dramas des 19. Jahrhunderts, sondern um eine Monographie. Somit ist denn natür-

lich auch das Thema vom Epigonendrama nicht nach allen Seiten erschöpfend zu behandeln, sondern nur in einer Anzahl von Hauptpunkten festzulegen gewesen. Eine Berücksichtigung der gesamten, nach Tausenden zählenden Bühnenliteratur, die unter Schillers Einfluß entstand und noch entsteht, konnte nicht im Plane der Arbeit liegen. Wohl aber mußte der Darsteller typischer literarischer Verhältnisse, wie sie hier zu zeichnen waren, es sich angelegen sein lassen, auch über Auffenberg hinauszugreifen in Fällen, wo eine Berücksichtigung früherer oder späterer Dramatiker nach irgend einer Seite lehrreich erschien. So sind neben anderen von den ältesten Epigonen Körner und Soden, von den jüngsten Wilhelm Henzen und Wildenbruch in die Abhandlung gelegentlich einbezogen worden. Eine Inventarisierung des ganzen Materials, wie sie bei einer Arbeit über ein engumgrenztes Gebiet wie das Ritterdrama möglich, war hier natürlich ausgeschlossen: aber durch die Hinweise auf andere Autoren als Auffenberg wird man sich auch ohne diese erschöpfende Vollzähligkeit über die Stärke der Einwirkung gewisser Motive und Gedanken Aufschluß geben können.

Der Verfasser hofft, daß besonders der zweite Teil seiner Arbeit für den Historiker der Literatur nicht ohne Wert sein wird. Indirekt bis zu gewissem Grade sogar vielleicht selbst für den ästhetisch Genießenden. Denn diesem wird von neuem, in Einzelfällen deutlicher wohl als bisher, klar werden, wie viele der Sünden, die wir von Otto Ludwig bis zu Adolf Bartels auf Schillers Konto zu setzen liebten, recht eigentlich nur von seinen Nachtretern begangen sind. Auffenbergs Literarkritiker fühlt sich darum gerade in diesem Teile weniger als Verteidiger denn als öffentlicher Ankläger. Und so kann eine Schrift über Auffenberg an manchen Stellen sich ausnehmen wie ein Plaidoyer für Schiller auch bei einem Kritiker, der die Zukunft des deutschen Dramas nicht in einem zweiten Schiller, sondern in einem neuen Hebbel sucht.[1]

---

[1] Dieser Teildruck enthält nur den ersten der zwei Teile der Gesamtarbeit, welche unter dem Titel „Joseph von Auffenberg und das Schauspiel der Schillerepigonen“ gleichzeitig als Band 21 von Berthold Litzmanns „Theatergeschichtlichen Forschungen“ (Hamburg und Leipzig, Leopold Voß) erscheint.

Auffenbergs Leben und Werke.

Das Leben.

Joseph Freiherr von Auffenberg ist am 25. August 1798 zu Freiburg im Breisgau geboren. Die früheste Jugendzeit verbrachte er dort bei seinen Großeltern, da seine Mutter, eine Schwester des Großherzoglich Badischen Hofgerichtsrates Freiherrn von Brandenstein, bald nach seiner Geburt schon starb. Als der Sohn schulpflichtig wurde, nahm ihn der Vater, der Oberstwachtmeister und Hofmarschall im Dienste der Fürsten von Fürstenberg zu Donaueschingen war, zu sich und schickte ihn auf das dortige Gymnasium, wo er sich in der vorletzten Klasse einen Preis in Rhetorik errang.[1]

Der Vater hatte einige Neigung für Literatur. Ein Jahr vor der Geburt des Sohnes schrieb er selber einen „Hymnus auf die Ankunft seiner Königlichen Hoheit des Erzherzogs Karl“,[2] der in dramatischer Form mit Chören und Bardengesang und in Reden von Deutschlands Genius, der Prosa redet, und Germanias, die Verse spricht, schlecht und recht für Einigkeit und Gemeingeist eintrat. Trotzdem suchte er des Sohnes literarische Interessen eher zu unterdrücken als zu fördern.[3] Er wollte einen

[1] Mitteilung der Fürstlich Fürstenbergischen Hofbibliothek in Donaueschingen.

[2] Auf der Universitätsbibliothek zu Freiburg im Breisgau.

[3] Eine ziemlich ausführliche Darstellung von Auffenbergs Jugend und Dichteranfängen enthält Meyers Großes Konversations-Lexikon für die Gebildeten aller Stände (1840ff.), Band I, 2. Abteilung. Wörtliche Zitierungen von Aussprüchen des Vaters und der ganze Ton des Artikels lassen darauf schließen, daß Auffenberg selbst Material dazu geliefert hat. Mit Sicherheit läßt sich das nicht mehr feststellen, da nach einer Mitteilung der jetzigen Redaktion des Lexikons die Bücher des Verlages aus jener Zeit vernichtet sind.

Juristen aus ihm machen. Der Sohn arbeitete, etwa als Zwölfjähriger, an einem Epos „Israelide“, das wohl, natürlich nach dem Muster von Iliade und Aeneide, als eine poetische Geschichte des jüdischen Volkes gedacht und auf 48 Gesänge (ähnliche Extravaganzen hat Auffenberg sich auch als Erwachsener noch erlaubt) berechnet war. Der Vater überraschte ihn nachts dabei und warf die beiden ersten Gesänge ohne Erbarmen ins Feuer. Aber des Sohnes Neigung war nicht zu unterdrücken. Ein Jugendfreund seines Vaters hatte seine Tochter verloren, und auf ihren Tod nun schrieb er eine Romanze, sein erstes Gedicht „Sophiens Erscheinung“: er ließ es dem Vater anonym zugehen, und dieser war so ergriffen, „daß er, als er den Verfasser desselben erfuhr, seinen Sohn umarmend, ausrief: ‚Jetzt sehe ich, du wirst kein Jurist.‘“ Statt Klopstock durfte er nun Kant, den er gewiß nicht verstand, und Schiller lesen — außer den „Räubern“.

Schon als Fünfzehnjähriger bezog er die nahe gelegene Universität Freiburg, wo er nun auch seines alemannischen Landsmanns Erstlingsdrama in die Hand bekam, das, so lange für ihn verboten und nun gierig genossen, darum auch besonders stark in seinen frühen Stücken nachwirkt. Aus dem ersten Jahre stammt eine zu Haslach im Kinzigtal niedergeschriebene „höchst merkwürdige Hundesuite“, die vergnügte Verdichtung eines gewiß wahren Ulks, mit dem Freiburger Hochschüler damals die Demagogenschnüffler genasführt haben. Daneben singt er schlecht genug seine „herz'ge Caroline“ an, und ein Gymnasiastenlied „Der Lyceist“ erzählt launig von den Sorgen des Jünglings:[1]

Wenn's doch nur keine Mädchen gäbe!
Die Engel machen mich verrückt,
So sehr ich immer mich bestrebe,
Ist mir kein Aufsatz noch geglückt.

Der Herr Präfekt macht saure Mienen,
Weil er von mir viel Böses denkt;
Ich denke an die vier Cousinen,
Die mir der liebe Gott geschenkt.

Wenn ich studiere die Geschichte,
Zu werden einst ein tücht'ger Mann,
So schaut mit lächelndem Gesichte
Mich die Cousine Klärchen an.

[1] S. W. Bd. XX. S. 18.

Die Logik macht den Kopf mir rauchen,
Ich käme doch noch durch sie hin,
Säh ich nicht stets die blauen Augen
Von der Cousine Philippin'! . . .

Ich schließe jetzt die halben Stanzen,
Doch nicht aus Mangel an Papier,
Denn auf der weißen Fläche tanzen
Schon die Cousinen — alle vier! —

Auch später noch sind die frischesten und fröhlichsten Lieder in Freiburg gedichtet, wohin er immer wieder zurückkehrt. Im Jahre 1815 bestand er seine Metaphysik; ein höheres Examen schien er nicht vorzubereiten, vielleicht dachte er wie sein Freiheits- und Räuberschwärmer Felsenherz in seinem Lustspiele „Die Raketen des Teufels“: „Es gibt nichts ekligeres, als so ein ledernes Examen; wo sie dasitzen, angeklebt wie's alte Nürnberger Biergericht, und fragen, was sie selbst nicht wissen. — Lernen will ich — das gehört zum Komment und zur Veränderung; aber ausfragen lasse ich mich nicht; das geht gegen meine Natur. Ich studier' bis hart ans Examen hin, dann schlag' ich um und traversier' links ab.“

Auch Auffenberg traversierte alsbald „links ab“. Nach kaum zweijährigem Studium faßte er mit einigen Kameraden den sehr naiven heimlichen Plan, nach Griechenland zu ziehen und an seiner Befreiung mitzuhelfen. Am 13. März (nicht Juli)[1] 1815 trat er ohne Erlaubnis der Eltern, mit einem einzigen Genossen und „mit 175 Gulden in der Tasche“ (den Genossen schien er auch in der Tasche zu haben) die Wanderschaft nach Italien an. Am 19. März bewerkstelligten die beiden ihren Übergang über den Gotthard „bei Lawinendonner und gesperrter Passage“ mit einem einzigen Führer. Die Lombardei unterhielt er „bei eingetretenen ungünstigen politischen Verhältnissen ... mondenlang zur Fristung seines Daseins mit den Tönen einer buchsbaumenen eintönigen Flöte“. So hielten sie „einen Einzug in Verona, Mailand, Mantua

[1] Seit der Biographie in Meyers Konversations-Lexikon a. a. O., wo der Redakteur in der ihm zugegangenen Mitteilung VII für III gelesen haben mochte, geben alle Notizen über Auffenbergs Leben, die davon sprechen, den 13. Juli als Datum an. Auffenberg selbst nennt in seiner „Pilgerfahrt“, die tagebuchartig die Erlebnisse fast eines jeden Tages erzählt, den 13. März.

und Venedig. — Wie? — gehört nicht hierher; kurz — wir sahen uns genötigt, eingetretener Hindernisse wegen den Riesenplan aufzugeben. So wurde denn Griechenland vorderhand ohne unsere Mitwirkung befreit.“ Die Hindernisse bestanden nicht nur darin, daß das Geld ausging und die Kleider und Stiefel allmählich zerrissen: auch die Mitbefreier, die sich in Treviso einfinden sollten, erschienen nicht, da ihre Angehörigen rechtzeitig von ihrer Absicht Kenntnis erhalten hatten. Zunächst wollten die angeführten Enthusiasten nach einem mehrwöchentlichen Zuwarten die Reise nach Neapel allein fortsetzen, aber „neue Stürme“ trieben sie über Villach hinaus in ein Bergwerk, wo (Auffenberg, der von sich selbst da in der dritten Person spricht, hat sich später gerne über diesen Zug nach Griechenland lustig gemacht) „ein edler Freund seines Freundes sehr treffend bemerkte: Kinder! geht wieder nach Hause!“ Sie hungerten sich jetzt also allmählich wieder in die Heimat zurück, wo Auffenberg zur Überraschung seiner Familie zu mitternächtiger Stunde einmal plötzlich wieder in Donaueschingen auftauchte.

So kindlich nun auch die Idee der Griechenlandbefreiung war (Pedanten würden dabei wohl auf die Einwirkung „schlechter Lektüre“ hinweisen, unter die dann gewiß auch Schillers „Räuber“ zu rechnen wären), ihre Ausführung zeugt doch für eine ungewöhnliche Entschlossenheit und Begeisterungsfähigkeit bei dem jungen, noch nicht siebzehnjährigen Menschen. Er war wohl der erste Dichter, der sich von seiner Hellenenschwärmerei damals zu einem aktiven Eingreifen hat fortreißen lassen, das 9 Jahre später einem anderen, Byron, das Leben gekostet hat. Sein Interesse für jene politische Bewegung, die ja fast auch eine literarische geworden, ist bis in sein Alter lebendig geblieben: noch das vorletzte Schauspiel endet mit dem Heldenruf „Hellas ist frei!“

In seinem Philhellenismus ist Auffenberg ganz ein Kind seiner Zeit. Er findet sich da nicht nur mit Lord Byron, der zur Tat gemacht hat, was bei Auffenberg erst weitgediehene Absicht blieb, sondern vor allem auch mit demjenigen, zu dem er auch sonst nicht selten wie ein deutsches Gegenstück en miniature erscheint, mit Victor Hugo, der, wie Auffenberg schon in seiner Einleitung zu den „Spartanern“, seinem zweiten Drama, so in der Vorrede zu seinen „Orientales“ und vorher in seiner Gelegenheitsode über

Navarin am Ende der zwanziger Jahre auf das Vorbild im Süden Europas hinweist. Wenn bei Auffenberg das Thema von der Befreiung eines unterdrückten, an Zahl zwar schwachen, an Gesinnung und geistiger Kultur dem Sieger überlegenen Volksstamms mehr als einmal sich findet, so hat das politische Vorbild der Hellenen — besonders da, wo das Motiv der größeren kulturellen Reife scharf hervorgehoben ist, wie im „Renegaten“ — manchmal stärker eingewirkt als das literarische des „Wilhelm Tell“.

Auch sonst zeigt, wie das Dichten, so das Leben Auffenbergs und Hugos manche Ähnlichkeit. Beide Offizierssöhne, sind sie aufgewachsen unter dem bald ferneren, bald näheren Getöse der Kriegsstürme, in der Zucht eines tapferen, korrekten, vielleicht etwas nüchtern-praktischen Vaters. Und frühe ist den Söhnen eines nördlicheren Landes die Bekanntschaft mit Italien zuteil geworden. Victor Hugo früher als Auffenberg. Er hat seine ganze erste Jugend auf italienischem Boden verbracht und bleibende Eindrücke mitgenommen von

Rome toujours vivante au fond de ses tombeaux
Reine du monde encor sur un débris de trône
Avec une pourpre en lambeaux.

Der Donaueschinger Dichter war kein Kind mehr, als er nach Italien auf und davon ging. Wohl aber fällt dieses Ereignis in die Zeit, da der junge Mann am stärksten und willigsten die Eindrücke der Außenwelt in sich aufzunehmen beginnt.

Der südliche Einschlag in ihren Dichtungen mag durch diesen frühzeitigen Aufenthalt auf klassischem Boden hervorgerufen oder wenigstens verstärkt worden sein, wie die Phantasie der beiden späterhin durch eine Reise in Spanien, die jeder in reifem Mannesalter unternahm, neue Nahrung erhielt. Hugo selbst hat die Nachwirkung seiner Jugendeindrücke aus dem Süden der „schwarzen Häuser, engen Straßen, Holzbalkone und Festungstore“ zugegeben, und Paul Saint Victor [1] nennt Spanien das dramatische Vaterland Hugos, wie es das Corneilles gewesen sei. Auch für Auffenberg ist Italien und mehr noch Spanien das eigentlichste Dichtungsbereich geworden.

Unmittelbar nach seiner Rückkunft aus Italien trat Auffenberg in österreichischen Militärdienst ein, und noch im gleichen

[1] Littérature française de Petit de Juleville vol. VII, p. 256.

Jahre kämpfte er für die Freiheit: zwar nicht für Griechenland, aber gegen Frankreich; als Ulanenkadett machte er bei Dijon die große „Parade“ von hunderttausend Mann mit.

Im nächsten Jahre finden wir ihn, noch als österreichischen Soldaten, in Ungarn wieder. Im Feldlager zu Klein- und Groß-Topoltschan vertreibt er sich und den Kameraden die Zeit mit Geschichtenerzählen und Versemachen; im Biwak zu Coszarowitz entsteht außer einem gruseligen Scherz „Der Bodenwichser“ ein frisches Wachtmeister-Ulanenlied. Dann wirft ihn während des Winters ein schweres Fieber für Wochen aufs Krankenbett. Wieder genesen, kehrt er von Ungarn nach dem „göttlichen Wien“ zurück, wo er nun zum ersten Male für längere Zeit weilt. Die Stadt und ihre Bewohner wachsen ihm, wie so vielen, bald ans Herz: die letzteren erscheinen ihm „anziehend und gastfrei“, besonders „zuvorkommend gegen die Fremden und unter sich sehr jovial“. Und wenn er von den plumpen germanischen Mädchen spricht, dann will er die „schönen Wienerinnen“ immer ausgenommen wissen: kein Wunder, wenn in der klassischen Stadt des nichtklassischen Tanzes seine besten Liebes-, wie im Markgräflerland seine fröhlichsten Kneiplieder geschrieben sind. Damals kam er auch zum ersten Male mit dem Theater in nähere Berührung. Er sah im Burgtheater eine „in höchster Vollendung gegebene „Hamlet“-Aufführung“. Mit Sturm ging er, wie vorher gegen den Feind, nun auf die Literatur los. In fünf Nächten (nicht Tagen!) war ein „Pizarro“-Drama fertig, und alsbald schon lag es Schreyvogel vor, der dem Dichter entschiedenes Talent zur Tragödie zusprach.

Der Vater hatte inzwischen zum zweiten Male geheiratet und zwar eine Gräfin von Thurn Walsassina. Auf den Wunsch der Eltern (der Vater starb übrigens bereits einige Jahre nach seiner Wiedervermählung) war Auffenberg schon 1818 nach Baden zurückgekehrt, um als Leutnant in die badische Garde zu Pferde einzutreten. Die Karlsruher Hofbühne führte sogleich kurz nacheinander den — von Schreyvogel trotz des gespendeten Lobes für das Burgtheater natürlich nicht angenommenen — „Pizarro“ und die noch in Wien bis zum zweiten Akte gediehenen „Spartaner“, beide mit Erfolg, auf. In der folgenden Zeit hat Auffenberg in seinen „geschäftsfreyen Stunden“ fast übereifrig an der Arbeit gesessen. In jedem Jahre wurden mindestens zwei, oft

drei und mehr Stücke fertig. Im Jahre 1822 kam er bereits zum ersten Male auf die Weimarer Hofbühne, was auch damals, wo Goethe nichts mehr dort zu sagen hatte, eine nicht geringe Ehre für den dramatischen Neuling war, und fast im gleichen Augenblick (gegen Ende des Jahres) wurde der junge Offizier zum Mitglied des Hoftheaterkomitees zu Karlsruhe ernannt, das 1821 nach dem Rücktritt des Intendanten Gayling von Althein unter dem Vorsitz von Rat Keller und Regisseur Meyer die Leitung übernommen hatte. Der Bucherfolg der Schauspiele war damals schon sehr erfreulich für ihn: für den Ertrag dreier Dramen konnte er sich eine „herrliche" neue Fuchsstute leisten, die ihn in ihrer Widerspenstigkeit an einen mit seinem Monarchen zerfallenen Staatssekretär (wohl einen badischen) erinnerte. Er mietete sich im Anfang der zwanziger Jahre zu seiner Dienstwohnung in der Kaserne, wo ihn die Exerzitien der Regimentstrompeter störten („die ich in meinen Stücken herzlich lieb habe": weil er sie fast jedesmal für einen Toten- oder Braut- oder Kriegsmarsch braucht), noch ein stilles Hinterstübchen im Stadtteil Pfannenstiel für einen Gulden dreißig Kreuzer monatlich, das „einzig für die Poesie berechnet" war und mit einer Überarbeitung seines dritten Schauspiels, der „Flibustier", eingeweiht wurde. Die Nachkorrektur dieses wie der anderen Schauspiele, die inzwischen bei dem ungemein rasch, aber auch äußerst flüchtig arbeitenden Auffenberg (vier Monate schienen ihm eine lange Zeit für die Arbeit an einem Drama) bis zu einem Dutzend angewachsen waren, beschäftigte ihn in den folgenden Jahren. Dazu nahm das Einarbeiten in die „neuen und nicht leichten (wie man oft glaubt) Geschäfte" des Theaters den größten Teil seiner freien Zeit in Anspruch. Daneben bot dem Offiziere das nahe fashionable Baden-Baden, von wo er, wenn das Geld nicht mehr reichte, zur Not zu Fuß auf dem „romantischen Wege" über Muggensturm und Neumalsch wieder heimwärts pilgern konnte, all' die Reize und Vergnügungen, die er in dem stillen Karlsruhe entbehren mußte.

Von dem badischen Gardeleutnant ist aus dem Jahre 1822 ein Kupferporträt von einem gewissen Epple erhalten, das den von Natur sehr großen und hageren Mann in der Uniform mit breiter Schärpe, großen Epauletten und fünflitzigem Kragen zeigt ein energisches, breites, etwas finsteres Gesicht mit ziemlich

starken Backenknochen, langem, wolligem, schwarzem Kopfhaar, kurzem Schnurrbärtchen, struppigen „Kotelettes“ und kleinen, etwas triefigen, scharfblickenden Augen. Auffenberg selbst findet, daß er „ein sehr saures Gesicht“ schnitt, weil er dem Maler streng befohlen hatte, ihm „nicht zu schmeicheln und in Gottes Namen ganz treuherzig darauf loszumalen“. Dazu kam der düstere Blick, wie er launig erzählt, noch davon her, daß er eben wieder von der Roulette zu Baden-Baden ohne einen Heller zurückkam und zum Überfluß noch, damit der Künstler sich „eines Totaleffektes erfreue“, frisch angestrichene Lederhosen trug, die ihn gar mächtig preßten: „welche Empfindung natürlich einen finsteren Einfluß auf das Gesicht äußerten“.

Bei Göbhardt in Würzburg und Bamberg, wo auch die Einzelausgaben erschienen waren, gab Auffenberg in den Jahren 1822 und 1823 die erwähnte Sammlung seiner Werke in vier Bänden heraus. Von der Mitte der zwanziger Jahre ab verfolgte er dann intensiver den Plan einer Trilogie, welche den Untergang der maurischen Herrschaft in Spanien darstellen sollte. Die historischen Vorstudien zu diesem Werke wurden für längere Zeit wieder unterbrochen durch kleinere dramatische Arbeiten, vor allem durch Scottdramatisierungen, mit denen Auffenberg dann den Weg auf die meisten großen Bühnen Deutschlands fand. Der „Alhambra“,[1] sein Hauptwerk, erschien, dem Großherzog von Baden zugeeignet, von 1828 an im Abstande von jeweils einigen Monaten in vier voluminösen Bänden, denen 1830 dann noch ein weiteres umfangreiches, fünfaktiges Drama aus dem gleichen Stoffgebiete nachfolgte.

Bald nach seiner Ernennung zum Mitgliede war Auffenberg auch schon Präsident des Karlsruher Theater-Komitees geworden und zugleich damit badischer Kammerherr. Es ist schwer, sich ein Bild von den Leistungen jener Bühne zu machen, da die Benutzung der Akten versagt worden ist[2] und gedruckte Materialien

---

[1] Ich behalte, dem allgemeinen deutschen Sprachgebrauche entgegen, die maskuline Form des Wortes, die auch Auffenberg ausschließlich verwendet, hier durchweg bei.

[2] Dem Verfasser ist ein von der Direktion des Großh. Bad. Generallandesarchivs befürwortetes Gesuch zur Benutzung der Auffenberg und das Karlsruher Theater jener Zeit betreffenden Akten der Großherzogl. Hausarchivs von Großherzog Friedrich I. ohne Angabe von Gründen abschlägig

aus jener Zeit lediglich in Form von nicht immer (auch heutzutage ja noch nicht immer) glaubwürdigen gelegentlichen Rezensionen und in Repertoirveröffentlichungen vorliegen.

Auf dem Gebiete der Oper ist zweifellos ganz Vortreffliches geboten worden. Der Spielplan brachte mit einer für jene Zeit und in Anbetracht der Größe und Bedeutung der Stadt bemerkenswerten Schnelligkeit die Mehrzahl der vielen damals erfolgreichen französischen und italienischen Opern Rossinis (von diesem auch die „Belagerung von Korinth“ und „Die Italienerin in Algier“), Bellinis, Mehuls. Weniger gut stand es offenbar mit dem Schauspiel. Dem (so nennt er ihn begeisterungsvoll) „ewigen“ Shakespeare räumt Auffenberg in der Praxis einen recht geringen Platz ein, und „Hamlet“ wird 1830 noch nicht im Original, sondern in der Schröderschen Bearbeitung gespielt,[1] „Was ihr wollt“ gar in einer viel schlimmeren, „Viola“ betitelten Verhunzung Deinhardsteins,[2] vor dessen billigem „Hans Sachs“ Auffenberg gleichfalls einen übergebührlichen Respekt besaß. Goethe schien, wenn überhaupt, dann ziemlich mangelhaft dargestellt zu werden. Raupach, der ja im Süden weniger eingedrungen ist wie im Norden und in dem Auffenberg auch eine Art literarischer Konkurrenz erblicken konnte, und Kotzebue dominieren — ein nicht unerfreuliches Zeichen — bei weitem nicht so wie auf anderen, gleich großen und auch größeren Bühnen der Zeit. Eine direkte Beziehung zu dem letzteren läßt sich nur in der Abfassung einer Einlage zu dessen „travestierter Kleopatra“ finden,[3] wie Auffenberg übrigens auch sonst gelegentlich für zugkräftige Repertoirstücke leichteren Genres (für die „Wiener in Berlin“ und für die

---

beschieden worden. Ein erheblicher Teil des Aktenmaterials aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts scheint außerdem bei dem großen Karlsruher Theaterbrand zugrunde gegangen zu sein. Die Geschichte des Karlsruher Theaters, der Bühne Eduard Devrients, ist immer noch nicht geschrieben; selbst eine „Chronik“ fehlt.

[1] Abendzeitung 1830, Nr. 234 u. 235.

[2] Kilian: Beiträge zur Geschichte des Karlsruher Hoftheaters. S. 20. Vergl. auch Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, Band 8, S. 280 ff.

[3] Die Original-Handschrift dieser Einlage (2 Blatt Quart) war früher im Besitze des jetzt verstorbenen Dr. Hermann Rollett-Wien. Katalog der Wiener Ausstellung für Musik und Theaterwesen. 1892. Fachkatalog der Abteilung für deutsches Drama und Theater. S. 191.

„Schwestern in Prag") Einlagen schrieb. Ifflands Hauptwerke wie die „Spieler" halten sich natürlich auf dem Spielplan. Aber im ganzen ist unter Auffenbergs Leitung ein Streben nach dem „höheren" Drama erkennbar: d. h. nach dem, was ihm, der das bürgerliche Schauspiel für eine minderwertige Gattung erachtete (die später erwähnte „Jeremiade eines Souffleurs" bezeugt uns das, wo es Auffenbergs eigenes Schaffen noch nicht tun sollte), dafür galt, nach dem romantisch-pathetischen Schauspiele also, nach Scott-Bearbeitungen, Schicksals- und Künstler-Dramen und nach — Auffenberg, dessen Werke etwa zur Hälfte in Karlsruhe zuerst gespielt worden sind. Daneben macht sich eine besondere Liebhaberei für jenes kleine Unterhaltungslustspiel geltend, das auf der deutschen Bühne damals eine bedeutendere Rolle spielt als jemals vor- oder nachher. Des alten Babo „Puls" dient bis in die dreißiger Jahre hinein häufig als Lückenbüßer, und dazu kommen dann die neueren, Lebrun mit seinen Nichtigkeiten, wie „Lehrer, Schüler und Korrektor", „Nr. 777" usw., vor allem aber Hell, der in Karlsruhe eine kaum viel geringere Rolle spielt als an der Dresdener Hofbühne, wo er 10 Jahre hindurch mit eigenen und bearbeiteten Stückchen, die nicht so harmlos waren als sie schienen, ein Siebentel des ganzen Spielplans bestritt.

Die Bevorzugung Hells auf dem Karlsruher Theater hatte ihre guten persönlichen Gründe. Der Dresdener Hofrat, der als der inoffizielle Leiter des dortigen Theaters, als ein sächsischer Schreyvogel, und als der Redakteur der platten, aber publizistisch für jene Zeit äußerst geschickt geleiteten Dresdener „Abendzeitung" ein mächtiger Herr war, ist der erste gewesen, der Auffenbergs Talent erkannt und gefördert hat. „Hätten Sie Sinn für Dichtkunst, so wären Sie zum Hell gegangen, und Sie ständen dann auch mir näher und ärgerten mich weniger; denn, daß Sie's nur wissen, Hell hat zuerst seine Stimme in Deutschland für mich erhoben; er hat mich anerkannt, gelehrt und ermuntert; er gehört zu denen, die sich freuen, wenn wo ein Talentchen auffunkelt und nicht in die Luft danach speien, wie viele . . . (Aber das Gesetz der Schwere soll ihnen den Geifer wieder auf die Nasen zurückschleudern!) Und wenn wir lauter eben so ruhige, parteilose und scharfsehende Kritiker hätten, so läge unsere Literatur nicht so im argen . . .! Man müßte sich nicht beim Ausspannen der geistigen Flügel fürchten, an irgend einen knurrigen, bissigen,

eingerosteten, ledernen Gallsack zu stoßen, oder gar zu riskieren, daß ein Tertianer 's Rabenfederchen spitzt und einem Dichter, der an einem Werk oft fünf Jahre lang studiert, in zwei Minuten nach der Mehlsuppe — die Apollo verdamme! weil's ein stupides Geschlürf ist — den poetischen Hals brechen will, und eine kriminelle Schande ist's, daß es Löschpapierene gibt, die froh sind, wenn sie noch solche Mitarbeiter kriegen, denen ich nur wünschen kann, daß sie nach dem Tode als lebendige Leichen, wie sie immer waren, auf der höllischen Kegelbahn mit feurigen Kugeln zusammengeschmettert und vom Molok 800 mal in einer Stunde frisch aufgesetzt werden möchten. Der Hell hat mich zuerst anerkannt, und manches belehrende und geachtete Journal stimmte mit ein, denn ich lasse mich gern kritisieren, aber ich muß was daraus lernen können! — dann mag es meinetwegen selbst scharf hergehen; — doch wenn ich in so einer Löschpapiernen, wie ich deren auch eine kenne — klein Oktav — den stinkenden Neid gleich in der zweiten Zeile rieche und in der dritten den Esel im Rezensenten noch dazu entdecke — dann kondoliere ich mit Donnertönen meinem deutschen Vaterlande zu einer solchen Zeitschrift, antworte aber dem Rezensenten nicht; ich kann wohl mit dem leibhaftigen, ehernen Teufel anbinden, aber nicht mit einem aus Katzengalle und trockener Schulprudenz zusammengekneteten Esel! Vivat eine belehrende, ruhig-scharfe Kritik!“[1]

Hell seinerseits hat sich Auffenberg für dessen dankbare Gesinnung in verschiedener Weise erkenntlich gezeigt: durch Unterbringung mancher Werke an der Dresdener Bühne und durch eine Buchwidmung. Im Jahre 1827 hatte er ihm das „Dramatische Vergißmeinnicht, aus den Gärten des Auslandes nach Deutschland verpflanzt“ (wie er es nannte — eigentlich holte er seine Pflänzchen von dem literarischen Mistbeete), das fünfte Bändchen, „mit wahrer Hochachtung und Dankbarkeit geweiht“ (es heißt wirklich geweiht) und dem Buche ein Gedicht an ihn auf den Weg mitgegeben, in dem er, praktisch wie immer, zugleich auf Auffenbergs Talent und auf dessen frühere und noch erhoffte Förderung jener Art von Theaterliteratur anspielt.

---

[1] S. W. Bd. XVII. S. 243 ff.

Nimm hin die leichten Gaben fremder Auen —
Die ich verpflanzt in Deutschlands Musenhain,
Sie durften Deines Schutzes sich erfreun
Und wollten gern auch jetzt sich ihm vertrauen.

Denn freudig mag man wohl auf jenen schauen,
Der emsig fördert fremden Werks Gedeihn,
Und dem doch selbst Hymettus' Bienen rein
Den Honig auf beredte Lippe tauen.

Ja, was Du hast der Bühne reich gegeben,
Es ist geschöpft aus tiefbewegter Brust,
Wohl warst Du Deines Wollens Dir bewußt,
Und innre Kraft schuf ihm auch äußres Leben:
So wirke fort! es führt der Weg zum Ziele!
Sei Förderer und Musterbild für viele!

Das Personal der Karlsruher Bühne war im großen und ganzen vorzüglich. Ihm gehörte damals u. a. das in ganz Deutschland beliebte Ehepaar Haizinger — er Sänger, sie Schauspielerin — an und später von berühmten Schauspielern vor allem Dessoir. Das Zusammenarbeiten mit den andern Mitgliedern des Komitees, zu denen auch Bürger der Stadt gehörten, scheint Auffenberg nicht immer leicht geworden zu sein; eine lange satirische Denkschrift von „Holofernus Spontenknabel“ — unter dem er einen nach Rußland ausgewanderten rheinischen Gastwirt darstellt — „die Begründung eines stehenden deutschen Theaters in der Hauptstadt Pultawa betreffend“, enthält eine Reihe von Anspielungen, die weniger auf damalige deutsche Theaterverhältnisse im allgemeinen als auf die Karlsruhes weisen. Den Satz: „Ein lediger Theaterdirektor ist ein Horreur in den Augen eines feingebildeten oder feinzubildenden Publikums“ bezog Auffenberg gewiß auf sich selber. Der Hohn auf den immer in die Angelegenheiten der Bühne sich mischenden Magistrat („Wer soll die Menschen kennen, wenn sie der Magistrat nicht kennt?“), die Forderung für „Herstellung und Erhaltung eines guten und jungen weiblichen Chors und Ballets“ — das letztere setzte man in Auffenbergs Tagen wirklich durch —, die vergeblichen Bitten um Zuschuß, das Empfehlen von Melodramen und aufdringlicher Komik, vielleicht auch der Vorschlag, zur Verbilligung des Budgets Dilettanten herbeizuziehen — all' das sind wohl Streitfragen in jenen Komiteesitzungen gewesen. Die Denkschrift gipfelt in einer ganz lustigen Don

Carlos-Parodie. Das Drama wurde von Spontenknabel als Oper umgearbeitet: „Die Eboli ließ ich weg; erstens ist sie unmoralisch und zensurwidrig, und zweitens — haben wir keine für sie.... Die Handlung lenkte ich so — daß er sie kriegt — und mehr braucht die Oper nicht." Die Worte „Tun Sie das Ihre" spricht der Großinquisitor zu Don Carlos, und die Oper schließt damit, daß Don Carlos, die Königin umarmend, singt: „Ich tu' das Meine" und der Chor dazwischen jubelt: „Er tut das Seine".

Die Unzufriedenheit mit der Tätigkeit des Komitees wuchs in Karlsruhe. Hells Organ brachte im Jahre 1830 eine scharf ironische Kritik seiner Leistungen, die ohne Auffenbergs heimliches Einverständnis kaum gedruckt worden wäre. Sie spricht von dem Siebengestirn teils ganz alter, teils ganz junger Sängerinnen; „Madame Gervais, die vor dem Schluß der französischen Revolution ... schon zu schönen Hoffnungen berechtigte und deren Glanzperiode in die Zeit von Napoleons Sturz fiel, hat leider mit der neuesten französischen Umwälzung ihre Stimme nicht wieder erhalten," und auch bei Madame Straß und Madame Reichel machen sich wie bei der Gervais, „dieser übrigens einstens sehr gerühmten ‚brav-gedienten' Veteranin" bereits „verderbliche Einwirkungen eines vorgerückten Alters" bemerkbar. Der Rezensent sieht in dem Benehmen des Komitees „eine gewisse Taktik", wirft ihm also mit anderen Worten Vetterleswirtschaft vor. Die Wirkung blieb nicht aus. Bald darauf (1831) wurde das vor noch nicht zehn Jahren ins Leben gerufene Institut aufgelöst, und Auffenberg führte zunächst (allerdings wohl nicht ganz so lange als Weech meint)[1] die Geschäfte allein weiter, bis Herr von Leiningen-Neudenau offiziell von 1833 ab Intendant wurde.

Auffenberg freute sich für die nächsten Jahre seiner Freiheit. Alsbald vertauschte er die 1830 bezogene Mansardenwohnung am großen Zirkel, deren vier Zimmer er mit phantastischen Namen belegt hatte (Isiskammer, Periklesziммer), mit dem Boden Spaniens. Anfang März 1832 trat er seine Wanderung an, über die sein autobiographisches Werk, die „Humoristische Pilgerfahrt nach

[1] Weech, Karlsruhe, Geschichte der Stadt und ihrer Verwaltung, 1893 ff., läßt glauben, daß Auffenberg bis 1833 auf dem Interimsposten blieb, während er schon im Anfang des Jahres 1832 nach Italien aufbrach. Vergl. da besonders Bd. I, S. 83, 280, 513; Bd. II, S. 134, 347, 447 zu Auffenberg und Karlsruher Theater.

Cordova und Granada", eine der frischesten Reisebeschreibungen jener Zeit, ausführlich berichtet. Er geht zunächst über die Via Mala und den St. Bernhard nach Italien, um die alten Stätten seiner jugendlichen Streiche wiederzusehen. In Mailand genießt er in der Scala mit Begeisterung die von ihm immer wieder als ein Meisterwerk höchster Ordnung gepriesene „Norma", umgeben von jungen Italienern, die sich die Zeit während der Rezitative mit Kartenspielen vertreiben. Nach einem 14tägigen Aufenthalt, während dessen er alles sah, was es zu sehen gab (sogar in das Mädchenpensionat von St. Philippi suchte er, vergebens allerdings, einzudringen), wendet er sich nach Genua. Wieder locken ihn Kirchen und Theater, und da besonders das Marionettentheater, über das er mit nicht weniger Sinn und Liebe spricht, wie E. T. A. Hoffmann in den „Seltsamen Leiden eines Theaterdirektors". Von hier aus fährt er nach Marseille hinüber, wo ihn die fatale Nachricht überrascht, daß die Cholera ausgebrochen und deswegen die Grenze wahrscheinlich gesperrt sei: „Und besonders den Poeten ist dieser Jemand (er meint den Cholerateufel) gefährlich, wie ich in der medizinischen Zeitung las, weil wir gar nicht homöopatisch leben, den Wein pur trinken usw. usw.!" Das letztere aber liebte gerade auch Auffenberg nicht wenig: mit Kennerausdrücken notiert der Markgräflersohn auf jeder dritten Seite die guten Tropfen, die er im Laufe der sechs Reisemonate sich hat ins Glas fließen lassen.

Im Eilmarsch ging es nun nach Perpignan weiter, wo er, nach langem Zuwarten bei Hammel und Knoblauch, noch eben glücklich über die Grenze kam. In Barcelona nahm er an der schauerlichen Prozession in der Charfreitagsnacht teil, die ihn, der zwar kein strenger, aber doch ein religiöser Katholik (er besuchte auch damals noch die Kirche) geblieben war, mächtig ergreifen mußte. Über Villafranca und Tarragona setzte er die Reise nach Valencia del Cid fort, wo er vor den Osterfeiertagen anlangte. Am Ostermittwochabend ging er mit einem jungen Italiener, der sich ihm auf der Reise angeschlossen hatte, an das nahe Meer spazieren. Bei der Rückkehr von dem Küstendorfe Villa nueva de Santa Maria fanden sie gegen 9 Uhr die Tore der Stadt verschlossen. Wenige Minuten darauf wurden sie von einer Bande von Valencianern, Feldarbeitern wahrscheinlich, die sich zu ihnen gesellt hatten, überfallen. Auffenberg ward seiner

Börse und seines Ringes beraubt und blieb, über und über mit Wunden bedeckt (der Arzt zählte später 23) liegen, nach einem vergeblichen Versuche der Buben, die übrigens nie entdeckt worden sind, ihn in den Guadalquivir zu werfen. In dem großen Hospitale der Stadt, der Casa de la Misericordia, das mit einem Nonnenkloster verbunden war, wurde er in den folgenden Wochen durch die aufopfernde Pflege der Wärter und Schwestern dem Tode, den die Ärzte für sicher gehalten hatten, entrissen. Der italienische Freund kam mit leichteren Wunden davon. Auch im Spital ließ Auffenberg das Dichten nicht sein. Auf den Tod krank, diktierte er einem deutschen Bekannten ein Gedicht „Das heilige Asyl“ in die Feder. Sobald er auf dem Wege der Besserung war, ließ er sich von dem französischen Konsul, Gauthier d'Arc (übrigens einem Übersetzer von „Tausend und eine Nacht“) heimlicherweise die neueste Literatur zustecken — vor allem die letzten Werke des gefährlichen Scott, die der freundliche Franzose als Andachtsbücher (das waren sie für den enthusiastischen Auffenberg ja schließlich auch) durchschmuggelte. Trotz seiner schlimmen Erfahrungen brach der Dichter seine Reise nicht ab. Es mußte ihm vorkommen, als ob er den Himmel versuche, wenn er nach seinem eigentlichen Ziele, nach Granada, weiterreiste. In der Bergstadt Alcoil teilt er das zweifelhafte Vergnügen der meisten damals in Spanien reisenden Fremden, tagelang auf seinen Führer warten zu müssen, der ihn am 6. Juli endlich abholt. Je näher die Karawane seinem geliebten Alhambra kommt, desto gesprächiger wird er. Allmählich wird er vom Geführten zum Führer — wenigstens durch die Geschichte, in der er natürlich besser Bescheid weiß als die Spanier, denen er sich anvertraut. Der erste Eindruck der „himmelsschönen Glorienstadt, deren Wunderbild mich viele Jahre lang rastlos in seine beglückende Nähe zog“, überwältigt ihn, die alte Maurenfestung selbst enttäuscht ihn zunächst: einiges, wie den Löwenhof, scheint ihm seine Phantasie im „Alhambra“ schöner aufgebaut zu haben, als die Wirklichkeit. Aber als er sich erst, als Maurer (nicht als Maure!) verkleidet, heimlicherweise dort, wo des nahen Einzugs des Königs wegen der Zugang gesperrt ward, bewegen darf, hat auch die Realität für ihn den romantischen Reiz, ohne den er nicht sein konnte, weder als Dichter noch als Mensch. In höchster Begeisterung deklamiert er — und zwar aus seinem eigenen

„Alhambra“, und wenn der es nicht ist, dann aus Schiller oder — aus italienischen Opern, von denen beinahe jede einmal an die Reihe kommt: ziemlich einerlei also, was, wenn's nur pathetisch ist. Auf dem Seeweg gelangt er mit allerlei Hindernissen nach Cadix, wo er ein merkwürdiges Rencontre mit einem unterdrückten spanischen Freiheitskämpfer hat, und von da nach dem Guadalquivir und Sevilla. In Kordova kam dann die Wanderung durch das Land seines inbrünstigen Verlangens zu ihrem Ende.

In den folgenden Jahren, die er teilweise wiederum auf Reisen zugebracht zu haben scheint, finden wir Auffenberg von neuem fleißig bei der Arbeit. Er schreibt zunächst seine Reiseerinnerungen nieder und veröffentlicht später bei C. F. Müller in Karlsruhe drei Trauerspiele in einem Bande, von denen das erste die Überarbeitung des 1828 bereits in Karlsruhe gegebenen „Nordlichts“ war. Vielleicht um die Erinnerung an seinen Eintritt in die Literatur zu feiern, der um eben 20 Jahre zurücklag, kehrt er 1838 nach Wien zurück. Der Vierzigjährige ist immer noch jung genug, um hier wie in Karlsbad und Ischl, die er auf der gleichen Reise besucht, von Liebe und Tanz zu singen. Eine „Galoppade“, das heißt ein Ballgespräch während eines Galopptanzes, „Therese komm! Therese komm!“ ist origineller als mehrere seiner, diesem Liede sehr unähnlichen Tragödien zusammengenommen.

Im Jahre nach dieser Reise wird Auffenberg zum großherzoglich badischen Hofmarschall ernannt. In der nächsten Zeit geht er dann an die Veranstaltung der Gesamtausgabe seiner Werke, die von 1843 ab in 20 Bänden in „Schiller-Format“ (sogar für Gestalt und Druck der Bücher war ihm sein großer Landsmann maßgebend!) erscheint und Ende 1844 schon fertig vorliegt, wo ihr noch ein weiterer Band mit dem eben vollendeten „Skanderbeg“ nachgeschickt wird. Zwei Jahre darauf (1846) wird bereits eine zweite Auflage notwendig, der nach ihrer Fertigstellung 1847 wieder ein neues Werk — „Timur in Tauris“ — als 22. Band folgt, welcher nun endgültig Auffenbergs letzte Arbeit bleibt. Schon 1842 war Auffenberg zum zweiten oder eigentlich dritten Male die Leitung der Karlsruher Hofbühne angeboten worden und auch diesmal schlug er den Posten nicht aus, auf dem er jetzt den Freiherrn Ludwig von Gemmingen-Michelsfeld ablösen sollte, der

erst seit vier Jahren die Stellung bekleidet hatte.[1] Auffenberg war der erste „literarische Mann", dem im 19. Jahrhundert der Posten des Intendanten an einer kleineren deutschen Hofbühne übertragen worden ist: als „Sekretär" besaß ja allerdings das große Wien schon seit 1802 in Schreyvogel einen Mann der Feder, der statt der nominellen gräflichen Intendanten (der Grafen von Dietrichstein und von Gernin) in Wahrheit das Burgtheater leitete, und zur Zeit von Auffenbergs Intendanzführung hat u. a. Karl Georg Köchy seit 1837 am Braunschweiger Hoftheater als Regisseur und Dramaturg gewirkt, am Oldenburger der Schriftsteller Julius Mosen, der seit der Mitte der vierziger Jahre Dramaturg war unter dem gleichfalls schriftstellerisch tätigen Baron von Gall, dem Verfasser der heute noch lesenswerten Schrift „Der Bühnenvorstand". Aber so wenig wie bei der Ernennung des Baron Gall oder später etwa — um dafür ein charakteristisches Beispiel zu wählen — bei der des Freiherrn von Putlitz in Schwerin, der überhaupt kein Berufsschriftsteller im eigentlichen Sinne war, mögen bei Auffenberg die Verdienste um Literatur und Kunst bei der Wahl zum Intendanten ausschlaggebend gewesen sein: der Dramatiker von Auffenberg wäre wahrscheinlich nicht Mitglied des Hoftheaterkomitees, sicher nicht Hoftheaterintendant geworden, wenn er nicht zugleich auch Freiherr gewesen wäre.

Wie viel oder wie wenig Auffenberg geleistet hat, ist für diese Zeit nicht leichter zu beurteilen, als für die früheren Perioden seiner Tätigkeit. Ein Artikel in dem Blum-Herlossohnschen Theaterlexikon,[2] das wohl einen lokalen Mitarbeiter zum Verfasser hat, sagt über den damaligen Zustand der Karlsruher Bühne: „Das gegenwärtige Personal ist durchaus befriedigend und bildet ein gediegenes Ensemble" und fährt dann mit der folgenden genaueren Charakteristik fort: „Im allgemeinen kann die Oper besser besetzt werden als das Lustspiel, das Lustspiel

---

[1] Weder Goedeke in der Allgemeinen Deutschen Biographie noch Bartsch in den Badischen Biographien (Bd. I, 1875) erwähnen überhaupt die Intendanzführung Auffenbergs. Außerdem gibt Bartsch die Zahl der Stücke fälschlich auf 27 an.

[2] Allgemeines Theaterlexikon, herausgegeben von R. Blum, K. Herlossohn, H. Marggraff. Neue Ausgabe. Altenburg und Leipzig, 1846 ff. IV. Bd. I, S. 342 ff.

besser als das Schauspiel, das Schauspiel besser als das Trauerspiel und das Trauerspiel besser als das Ballet.“ Gute, ja hervorragende Einzelkräfte hat Karlsruhe nicht wenige in jenen Jahren besessen, aber das ist ein Umstand, den es mit fast allen deutschen Bühnen damals teilte, wo das Theater ebenso reich an hervorragenden Interpreten wie arm an beachtenswerten Schöpfungen der musikalischen und dramatischen Literatur war. Aber gerade von organisatorischen Versuchen oder von einem Streben nach Hebung des künstlerischen Niveaus des Theaters in Karlsruhe unter der Leitung des (das beweisen seine Werke mehr als zur Genüge) sehr belesenen und fachmännisch wie literarisch gebildeten Intendanten, dem bei seinen mehr als 25jährigen Beziehungen zur Hofbühne seiner Heimat die Gelegenheit dazu ganz gewiß nicht gefehlt hätte, weiß die Theatergeschichte nichts und können auch die Spielpläne nichts erzählen. So mag denn Heinrich Laube recht haben, der in seinem Aufsatz „Die schöne Literatur und das Theater in Deutschland“[1] Klage führt darüber, daß gerade „unter uns, die wir sonst in der Theorie so überlegen und übergreifend sind, das wichtigste und einflußreichste Institut der Routine überlassen bleibt“ mit der Ausnahme ganz weniger kleinerer Bühnen, die mit besserem Beispiele vorangingen. „Ich möchte noch,“ fährt er dann fort, „Herrn von Auffenberg in Karlsruhe nennen, dessen dramatische Werke in großer Bändezahl jetzt aus der Presse quellen, wenn diese Dramen selbst und die Früchte des Karlsruher Theaters nicht irre machten an den Eigenschaften eines Dramaturgen. In jenen Bänden ist das literarische Moment sehr schwach, und in den Früchten des Karlsruher Theaters wird das Leben heutiger Zeit gänzlich vermißt. So lebendig dies übrigens durch Baden vertreten wird, so dürftig erscheint es am Karlsruher Theater. Ich weiß nicht, wieviel Anteil daran die Theaterzensur hier hat, aber aus der Ferne zeigt sich Mannheim unter Düringers Leitung überlegen und bei weitem rühriger. Die Zensur ist freilich für den Zuschauer unberechenbar, und hierin liegt wirklich ein tiefer Krankheitskeim für das deutsche Drama.“ Wir dürfen hinzufügen, daß die Zensur gewiß nicht allein die

[1] Zuerst erschienen in der Beilage der Allgemeinen Zeitung 1845. Abgedruckt in Theaterkritiken und dramaturgische Aufsätze von Heinrich Laube. Bd. II, S. 244. Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte. Bd. VIII.

Schuld trifft: sie scheint — vor den Revolutionsstürmen von 1848 wenigstens — in Karlsruhe ziemlich liberal gehandhabt worden zu sein. Wenn Auffenberg sich aber den Zensor als einen Hühneraugenoperateur vorstellt, der aus Versehen einen ganzen Zehen abgeschnitten hat, so wissen wir immerhin schon, was das, bezogen auf die Prüfung dramatischer Manuskripte, zu bedeuten hat.

Als Dichter ist er gleichfalls damals mit dem Zensor in Konflikt gekommen, als er in seinem „Timur" seine dramatische Posaune in etwas allzu trotzigen Tönen gegen das Königstum erschallen ließ. Wie Auffenberg sich sonst zu den politischen Gärungen seiner Tage, mit deren Bestrebungen er in seinen Dramen durchaus zu harmonieren schien, persönlich verhielt, ist nicht völlig klar. In dem einzigen Lustspiel, das er schrieb, den „Raketen des Teufels", das stellenweise wirklich amüsant, wenn auch (ein ewiger Fehler Auffenbergs) viel zu lang ausgesponnen ist, persifliert er indessen ein paar Jahre vor dem Ausbruch der Bewegung einen politischen Sturm im Wasserglas in einer Weise, die unschwer einige Rückschlüsse auf seine privaten Ansichten zuläßt. In dem Stücke führt er sich als den Baron von Finsterstirn, der über die abfällige Besprechung eines seiner Dramen durch einen Lokalreporter tobt, selbstkarikierend ein. („Die Kritik ist nicht eben das, was ich am mehrsten liebe," erklärte er früher schon einmal im Ernst.) Im übrigen handelt der Schwank (er könnte für einen Karlsruher Gesellschaftszirkel geschrieben gewesen sein) von der Begründung eines neuen Freiheitsblättchens, eben der „Raketen", für das ein paar schlaue und feige vermummte Skribenten einen Sitzredakteur suchen, den sie schließlich in einem ehrgeizigen Schneidermeister finden. Der betrunkene Bürstenbinder Planner mit seinem ewigen „Wozu bin ich denn in Amerika gewesen" (man denkt übrigens auch an den Kammerdiener aus Raimunds „Alpenkönig" dabei, der drei Jahre in Paris gewesen) und weiterhin (der gut alemannische Name deutet schon darauf) der Kleiderkünstler Zunderle sind gewiß Karikaturen lebender Typen. Die Bürger Karlsruhes ihrerseits haben sich für diese Art von Verewigung später mit ihren Auffenberg-Anekdoten gerächt, die vor nicht allzulanger Zeit erst ausgestorben sind.

Auffenberg, der Junggeselle geblieben war, scheint sich allmählich mehr und mehr zum kneipenfrohen Sonderling ausgewachsen

zu haben, der mit zunehmendem Alter auch dem Alkohol reichlicher noch als früher zuzusprechen liebte. Durch eine Taktlosigkeit bei dem Abschiedsmahle, das der Großherzog seinen Offizieren vor dem Auszug in den Krieg gegen Dänemark im Schloß gab, wurde seinem Leben eine merkwürdige Wendung gegeben. Wir wollen hier einen Augenzeugen des Vorfalls, einen alten badischen Offizier[1], sprechen lassen. „Nach dem Diner, bei dem es bereits recht laut und unzeremoniell herging, hielt der Großherzog in heiterster Stimmung die übliche Cour ab. Ich hielt mich während derselben in der Nähe der Eingangstüre auf, mit einigen Kameraden mich unterhaltend.

Nach einiger Zeit erschien in unserer Nähe der Großherzog und, hinter ihm hertänzelnd, sein Hofmarschall und Theaterintendant, Freiherr von Auffenberg, der sich dann so weit vergessen konnte, seinem eigenen Landesfürsten, in Gegenwart der vielen Gäste, den „Krab" (Raben) aufsitzen zu lassen und hinter seinem — des Großherzogs — Rücken, über dessen Kopf weg, den Polichinel zu spielen.

Würde einer der Zunächststehenden, im Gefühle gerechtfertigter Entrüstung über diese unerhörte, unverantwortliche, freche Handlungsweise, dem Herrn von Auffenberg eine gehörige Ohrfeige verabfolgt haben, er wäre gewiß zu entschuldigen gewesen. Doch blieb es in der Tat nur bei dem Erstaunen, das sich auf den Gesichtern der Umstehenden ausdrückte." (Die Empörung über Auffenbergs anarchische Leistung ist bei unserem Gewährsmann, wie man hören kann, nach 50 Jahren noch nicht erloschen.)

„Der Großherzog mußte indes gemerkt haben, daß hinter seinem Rücken etwas vorgehe, denn plötzlich drehte er sich um und zwar in dem Augenblicke, als der Unverschämte noch die Hand über seinem — des Großherzogs — Kopfe erhoben hatte, und rief dann, dies gewahrend, mit lauter von mir selbst vernommener Stimme und in sehr erregter Weise: „Herr von Auffenberg, hier ist nicht der Ort zu derartigen Späßen!"

Nach dieser gewiß milden Zurechtweisung winkte der Großherzog seinen Flügeladjutanten, Major von Schilling, zu sich

---

[1] E. Betz, Oberst z. D., Aus den Erlebnissen und Erinnerungen eines alten Offiziers. Karlsruhe 1894. S. 72ff.

heran und bedeutete ihm, den Herrn von Auffenberg, der, wie sonst so oft, stark angeheitert war, aus dem Saale zu entfernen, was demselben aber erst nach Aufbieten allen Ernstes und unter Zuhilfenahme einiger Offiziere gelang.

Wahrlich, gelinder konnte der gute edle Fürst gegen den Untertan, der sich so sehr vergessen und in solch empörender Weise gegen ihn vergangen hatte, nicht verfahren."

Der Vorfall hatte natürlich seine schlimmen Folgen für Auffenberg; er ward alsbald sowohl seines Hofmarschallpostens, den er noch immer bekleidete, wie auch seiner Stellung als Bühnenleiter enthoben und in dieser im Oktober 1849 durch Tschudi ersetzt. Auffenberg zog nun nach seinem alten Freiburg zurück, „wo man ihn tagtäglich, angetan mit einem Rocke nach polnischer Art und stets gefolgt von seinem schwarzen Pudel, sehen konnte."

Hier scheint er nicht gerade mit Aristokraten Umgang gepflogen zu haben. Er suchte in defekter Kleidung die „niedersten Kneipen" auf, „schob mit Leuten, die weit unter ihm standen, Kegel, spielte mit ebensolchen Karten, so daß er das gute Ansehen vollends einbüßte." Nun sagte sich auch der letzte noch überlebende Verwandte, die Frau seines verstorbenen Bruders, die mit ihren Kindern in Freiburg wohnte, von ihm los. Die einzige Freude, die ihm die sonst recht öden letzten Lebensjahre zu bringen vermochten, war der Umstand, daß 1855 eine weitere Auflage seiner Gesamtausgabe, nunmehr die dritte, veranstaltet werden konnte. Kaum zwei Jahre darauf ist er, am 25. Dezember 1857, als er eben seinem 60. Lebensjahre entgegenging, gestorben. Die paar Zeitungen, die, offenbar von einer und derselben Quelle bedient, überhaupt Notiz von seinem Tode nahmen, behandelten ihn als eine bereits seit geraumer Zeit der Literaturgeschichte angehörige Figur. Einen Schriftsteller von der Sorte der Beer, Maltitz, Immermann nennt ihn eine Karlsruher Zeitung, wobei wir uns vergebens fragen, was gerade der letztere in dieser Gesellschaft zu tun haben soll.[1]

Auffenberg liebte die Technik der Überraschung im Leben wie im Dichten. Wenn er einstens der — sehr relativen — Enge

[1] Karlsruher Zeitung 1857, Nr. 306, eine kurze Notiz nach der Breisgauer Zeitung; ebenda 1858, Nr. 1, eine andere über das Testament.

Freiburgs entfloh, um das Land der Griechen mit Leib und Seele zu suchen, mochte er sich vorkommen wie ein neuer Schiller: wo bei ihm eine romantische Überreiztheit das vertrat, was bei Schiller ein unwiderstehlicher innerer Zwang und Drang gewesen. Mit einem groben Effekte trat er ins Leben ein, mit einem krasseren schied er aus ihm.

Die Familie des Dichters war nicht reich, und daß Auffenberg selbst Vermögen besitze, glaubte damals niemand, auch seine Schwägerin nicht. „Groß war daher das Erstaunen, als sich nach seinem Tode bare 40 000 Gulden vorfanden, auf welche seine Schwägerin glaubte, Anspruch zu haben, da von Auffenberg nicht verheiratet war und er sonst keine anderen Verwandten hatte, sie somit die einzige rechtmäßige Erbin zu sein vermeinte.“ [1]

Auffenberg hatte indessen ein Testament hinterlassen, in dem er nun so wenig Rücksicht auf die Verwandten nahm, wie diese zuletzt auf ihn. Er verteilte seinen Barbesitz auf diejenigen, denen er sich am meisten zu Liebe und Dank verpflichtet fühlte. Auf das Kloster zu Valencia del Cid, wo ihm die Fürsorge der Religiosen einstens nach dem Mordanfall das Leben rettete, und auf den einzigen ständigen Begleiter der letzten Jahre, der ihm auch nach dem traurigen Absturz von seiner Laufbahn mit unveränderter Treue anhing — seinen alten schwarzen Pudel. Für seine Pflege hatte er 1000 Gulden ausgesetzt, die Auffenbergs Diener, der künftighin für ihn zu sorgen hatte, zu übergeben waren.

Die übrigen 39 000 Gulden waren von Auffenberg dem spanischen Kloster zugesprochen worden. Doch zog die Angelegenheit noch Verwicklungen nach sich, an die Auffenberg gewiß nie gedacht hatte. Das Kloster in Valencia war nämlich schon vor Jahren aufgehoben worden und sein Eigentum in den Besitz der spanischen Regierung übergegangen. Diese betrachtete sich nun ihrerseits als die rechtmäßige Erbin des Vermögens und verlangte dessen Ausfolgung. „Zufolge dieser Mitteilung,“ erzählt der badische Offizier nun weiter, „griff Frau von Auffenberg die Sache wieder auf, protestierte gegen den Anspruch der spanischen Regierung, und es entspann sich nun zwischen dieser und unserer Regierung, welche die Rechte der natürlichen Erbin vertrat, eine

[1] E. Betz, a. a. O.

längere Auseinandersetzung, deren Resultat schließlich war, daß Spanien eines Tages zwei Bevollmächtigte nach Freiburg absandte, die mit der Frau von Auffenberg einen Vergleich dahin abschlossen, daß diese zwei Dritteile des Vermögens, Spanien aber nur einen Dritteil desselben erhielt.

Inzwischen hatte auch der getreue Pudel „das Zeitliche gesegnet", nachdem sein Pfleger, der letzte Diener des Herrn von Auffenberg, bereits die ihm testamentarisch zuerkannten 1000 Gulden erhalten hatte, über die er nun frei verfügen konnte." So hat sich Auffenbergs Wille denn wenigstens zum Teile erfüllt. Das teure Spanien, das dem Dichter nicht ganz das Leben und dem Reisenden nicht ganz den Tod brachte, und der treue Pudel, der mit seinem Herrn auch dann noch verkehrte, als er seinem Landesvater die Nase so öffentlich gedreht, wie es die meisten seiner sogenannten guten Freunde in den stürmischen Revolutionstagen heimlich getan — sie haben wenigstens ein Stück von ihrem versprochenen Lohn bekommen. Schade nur, daß sie beide nicht, weder der Pudel noch das Königreich, des guten Willens ihres Gönners sich recht haben bewußt werden können.

Daß Auffenberg imstande gewesen war, im Laufe von nur etwa 25 Jahren sich ein für damalige Verhältnisse recht beträchtliches Vermögen zu erwerben, spricht allein schon für die Popularität, deren er sich als Dichter Jahre hindurch in Deutschland hatte erfreuen können. Das schmale Einkommen eines badischen Hofbeamten allein hätte gewiß nicht für solche Ersparnisse ausgereicht. Der Umstand ist weiterhin natürlich auch ein Beweis für die außerordentlich ökonomische Lebensweise des Dichters. Sein haushälterisches Talent kann (wenn man bedenkt, daß er häufige, zu jener Zeit noch sehr kostspielige längere Reisen ins Ausland unternahm) kaum minder ausgeprägt gewesen sein als sein romantischer Sinn, als seine Vorliebe (die zum guten Teile — man denke nur an die widerwärtige Koketterie Byrons — eine Vorliebe seiner poetischen Zeitgenossen überhaupt war), auch im Leben Theater zu spielen und sich vor sich selber und anderen in Gebaren und Haltung immerwährend in Pose zu setzen. Er erzählt einmal, wie er seine Stücke zu schreiben pflegt, nämlich entweder angetan mit den Kostümen der Dramenhelden, die er gerade unter der Feder hat, oder aber — hemdärmelig. So mischt sich in Auffenbergs Leben gar ergötzlich der

Schwarzwälder Bauernbub, als der er geboren ist (meinetwegen mit ein paar blauen Tropfen im Blut), und der Schwärmer für eine sentimental-phantastische Dichtungs- und Lebensweise, zu dem er sich mit den Jahren durchgelesen hat. Als Mensch macht er all' den kleinstädtisch-philiströsen Rummel mit, den sein Karlsruhe damals bot: er tanzt auf den Museumsbällen mit den Bürgerstöchterlein, „knobelt" am Spieltisch mit ihren Vätern und kneipt im Wirtshaus mit ihren Brüdern. Als Dichter holt er die buntesten Fetzen vor, um seine Muse zu kostümieren: wo er nicht, wie in seinen Liedern, in einer vorübergehenden menschlichen Anwandlung gelegentlich frisch, keck und verliebt, wie andere Sterbliche, darauf losdichtet. Und umgekehrt trägt dieser phantastisch verputzte Spießbürger wohl gelegentlich einmal die Romantik für eine Episode auch in sein wirkliches Leben hinein.

So stoßen bei ihm zwei unvereinbar-vereinte Elemente zusammen, ohne sich ineinander aufzulösen. Wir müssen den einen Auffenberg, den Markgräfler in Hemdärmeln, nun verlassen. Auffenberg der Dramatiker ist Auffenberg der Freund der bunten Maskenfetzen.

Die Dramen.

Eine Wiener „Hamlet"-Aufführung hatte in Auffenberg, der bis dahin kaum ein gutes Theater besucht haben mochte, die Begeisterung zu eigener Produktion geweckt. Die praktische Frucht seines eben erwachten Enthusiasmus für die Literatur der Bühne, in dem doch auch ein gut Teil Shakespeare-Enthusiasmus enthalten sein mußte, war merkwürdig genug: eine halbe Woche, nachdem er sich an „Hamlet" berauscht, hat Auffenberg — einen „Pizarro" (1817) fertig. In der Wahl seines Sujets macht er also gleich gar nicht den Versuch, sich über die federfertigsten Bühnenlieferanten seiner Zeit zu erheben: das Thema, welches Kotzebue[1] vor etlichen Jahrzehnten, Soden[2] erst vor wenigen Jahren und so und so viele andere seit einem halben Säkulum in Mono-, Duo-, Melodramen verarbeitet, war auch ihm nicht zu schlecht. In der formalen Gestaltung allerdings ist er bereits in seinem

[1] „Die Sonnenjungfrau." 1789. „Die Spanier in Peru oder Rollas Tod." 1795.

[2] „Pizarro" in Theater, Bd. II. 1815.

ersten Stücke wählerischer und sorgfältiger als jene glücklichen Bühnenpotentaten: die Prosa Kotzebues genügt ihm so wenig wie die holprige Versmanier Sodens. Schiller ist jetzt schon sein Vorbild: auf jeder Seite taucht eine unfreiwillige Reminiszenz auf, Pizarro selber ist ein halber Wallenstein.[1] Daneben besitzt aber gerade diese Figur (alle anderen sind Schablone) auch Züge aus dichterischem Eigenvermögen: diesem Pizarro, dem Kinde der Liebe, der zuerst zum Hirtenknaben bestimmt ist und der, als er dann Statthalter von Peru, nicht eher ruht, als bis er auch König geworden, hat Auffenberg eine Menge glücklicher Einzelzüge gegeben. Technisch hat sich der junge Dramatiker die Arbeit aber noch sehr leicht gemacht. Auch das Unmöglichste muß möglich sein, wenn ein Effekt das verlangt. Zwei Menschen „eilen" nacheinander auf dem gleichen Wege nach dem gleichen Orte. Der zweite kommt zuerst an: ohne Begründung und ohne Grund, nur weil der Dichter dem letzteren eine rührende Bittszene zugedacht hat.

In „Pizarro" beherrschte Auffenberg den jambischen Vers mit einer für eine Erstlingsarbeit erstaunlichen Sicherheit. In seinem zweiten Stück beginnt diese, wo dort die Bildersprache vielfach ganz selbständig war, ihm schon gefährlich zu werden. Die Leonidas' Kämpfe mit Xerxes darstellenden „Spartaner" (1818), die wie „Pizarro" kurz nach der Vollendung in der badischen Residenz gespielt wurden, behandeln an sich bereits ein völlig undramatisches Sujet, auf das der schon frühzeitig Stofferfahrene gewiß nicht verfallen wäre, wenn er nicht das Bedürfnis gefühlt hätte, wie vordem mit dem Säbel, so jetzt mit dem Griffel in Griechenlands Angelegenheiten mitzusprechen. So füllte er, so gut es ging, die fünf Akte mit Dialogen, die so end- wie die Monologe des Stückes zahllos sind. In einer späteren Auflage schickte er dann der ganz in Griechenland spielenden Haupthandlung ein szenisches Vorspiel in Kleinasien voraus: Xerxes opfert in den Ebenen von Sardes seinen Göttern und Artaxerxes, den nachher im übrigen seine prophe-

[1] Das ist auch bei der Pizarrofigur eines anderen Dramatikers zum Teil der Fall gewesen. Dr. Roderich Warkentin, Nachklänge der Sturm- und Drangperiode in Faustdichtungen des 18. und 19. Jahrhunderts (Forschungen zur neueren Literaturgeschichte, Heft I), glaubt auch Sodens Stück unter dem Einfluß Wallensteins entstanden. (S. 12f.)

tische Begabung sehr im Stiche läßt, weissagt Spartas Standhaftigkeit. Dem Stoffe sollte, sagt Auffenberg selber, mehr „Lokalfarbe“ gegeben werden: die Tatsache, daß darin überhaupt nur in einer einzigen Szene, dem Kampfe bei Thermopylä selber, etwas wie dramatische Spannung enthalten ist, mußte diesem und noch einem zweiten neugeschriebenen Auftritt zum Trotze bestehen bleiben.

Mit dem dritten Stücke, dem „Schwarzen Fritz“ (1818), machte Auffenberg einen Seitensprung in romantischstes Bühnenland. Dem Stoff zuliebe, den die Novelle des gleichen Namens von Karoline Pichler ihm an die Hand gab, verzichtet er zum ersten Male auf den Blankvers zugunsten des vierfüßigen Trochäus. Die Erzählung sucht den Inhalt von Grillparzers „Ahnfrau“, die sie direkt benutzt hat[1], novellistisch-breit auszumalen, der Grundstock der Handlung bleibt darin großenteils der gleiche. Ein Kind aus vornehmem Hause ist in ganz jungen Jahren geraubt worden; erwachsen wird Victorin (so der Name des Helden) aus Not ein Räuberhauptmann, in den sich, ohne sein schimpfliches Handwerk zu kennen, ein edles Fräulein verliebt. Er wird verhaftet, und so bleibt der jungen Dame schließlich nichts mehr übrig, als den unwürdigen Geliebten vor seiner Hinrichtung wenigstens rasch noch zu bekehren.

Auffenbergs Schauspiel ist also durch seine Vorlage, die er mit ganz wenigen, fast immer schlimmbessernden Änderungen in seinem Drama verarbeitete, im zweiten Gliede mit der „Ahnfrau“ verwandt. Außerdem sind in seinem „Schwarzen Fritz“ zahlreiche Züge direkt von dort entnommen. Der „Vater“ Boleslav feiert in dem reuigen Kinderdiebe Güwall seine Auferstehung, auch das Suchen der Soldaten nach dem Räuber in dessen Anwesenheit, des Grafen banger Traum, das Grabgewölbe — alle diese Züge der „Ahnfrau“, welche die Novelle nicht akzeptierte, wiederholt der „Schwarze Fritz“. Weiter geht Auffenberg noch in stilistischen und gedanklichen Anlehnungen: ohne Skrupel nimmt er schon im Anfang mit leichter Variation die Gleichnisrede von der Entlaubung des Eichstammes und später die lange Apostrophierung des Dolches herüber. Grillparzers breites Bild von den Lastern

[1] Minor, Zu Grillparzers Ahnfrau. Beilage zur Münchner Allgemeinen Zeitung. 1885. Nr. 71. — Michael Bernays, ebenda. 1885.

regt ihn zu dem von der Unschuld an, wie das berühmte „Berta, Mädchen! Gattin! Engel!“ zu seinem „Räuber! Brudermörder! Sohn!“

Dem Worte Schicksal im Sinne von Fatum war Auffenberg bisher ausgewichen. Auch jetzt vermeidet er eine Verfluchung trotz seiner Anlehnung an ein Schicksalsstück und obgleich er sich, durch eine Verschiebung der verwandtschaftlichen Verhältnisse gegenüber der Pichler, bereits einen doppelten Muttermord gesichert hat. Er wendet sich sogar gegen den Schicksalsgedanken: „Rechte mit der Macht des Schicksals“ ruft sein Held aus, um sich zurechtweisen lassen zu müssen, daß „Schicksal“ nichts anderes als eine bequeme Ausrede für sein eigenes frevelhaftes Handeln ist. Eine Antwort in gleichem Sinne hatte just ein Jahr vorher in Houwalds „Bild“ schon der Marchese auf eine ähnliche Entschuldigung bekommen:

> Die strenge Folge seines eignen Handelns,
> Das nennt der Mensch sein Schicksal.

Noch ein dritter Pate war von Auffenberg für sein Unikum der Unselbständigkeit gebeten worden: Schiller. Victorin ist viel näher mit Karl Moor verwandt als Jaromir; nie anders als in „edlem Grimme“ und für Freiheit und Recht kämpfend, hat er mit seinem Bruder im Räuberhandwerk, mit dem er sich sogar in den Besitz der böhmischen Wälder teilt (Waldidyll und Schenkszene fehlen nicht), auch die Antipathien gemein: er schützt die Unschuld des Kindes und der Jungfrau, verfolgt die Pfaffen und sengt ihre Sitze, die Kirchen und Klöster.

Was Auffenberg aus eigenem Besitze liefert, ist diesmal gar miserabel: seine Figuren kippen aus einem Gefühl ins andere um, wie er sie für den Moment eben braucht, und seine Sprache ist ohne Reiz. Historisch interessiert ein Bild: der Vergleich der Liebe mit der Hostie und der Geliebten mit dem Kruzifix. Wollte Auffenberg damit dem eben berühmt gewordenen Dichter des „24. Februar“ ein indirektes Kompliment machen, dem Manne, der ein paar Jahre vorher von dem — Auffenberg wie jedem, der sich als rechter „Romantiker“ fühlte, unsympathischen — Literaturpapst von Weimar wegen eines ähnlichen Bildes so scharf getadelt worden war?

In der Wahl des Sujets der „Flibustier“ (1819) begegnet Auffenberg sich zum ersten Male völlig unbewußt mit Schiller, der sich, wie wir heute aus den Fragmenten wissen, mit dem gleichen Thema mehrfach und verschiedenartig beschäftigt hat.[1] Auch Auffenberg will, wie Schiller es ausdrückte, das Schiff als das „einzige Instrument des Zusammenhanges“ darstellen, aber was schließlich herauskommt, ist im besten Falle ein sehr zahmes Gegenstück zu Schillers Erstling — „Räuber“ auf dem Wasser und verwässerte „Räuber“.

Seit Byrons Korsarendichtungen hatte auch in Deutschland eine Piratenliteratur eingesetzt, die auf der Bühne nach vorwärts von Houwalds „Seeräubern“[2], einer maritimen Jaromiriade, nach rückwärts[3] etwa von Auffenbergs Seestück begrenzt ward. Den Rohstoff lieferte diesem eine — wie gewöhnlich auf dem Titel nicht genannte — Novelle des damals viel gelesenen Erzählers van de Velde.[4] Dem letzteren kommt es wesentlich auf rührende Schilderungen an; der ideale Lebenszweck seiner Bukanier und Flibustier, die er gegen die Unterdrückung von seiten Spaniens und Englands kämpfen läßt, scheint der zu sein, ihren Mitmenschen aus der Klemme zu helfen. Auffenberg, der den (nun wieder jambischen) Dialog ganz frei gestaltet und nur ein einziges Bild[5] — dies aber gleich dreimal — entlehnt, gibt ihnen erst eine sozusagen literarische Idee mit: die ihm aus Zacharias Werner her bekannte und in Müllners „König Yngurd“ schon einem breiteren Publikum mundgerecht gemachte geheimnisvolle Seelensympathie par distance, die Liebe vor dem ersten Blick.[6]

Eine Bemerkung Müllners[7] veranlaßte Auffenberg später zur Einführung des fliegenden Holländers, den er aber in einer für die technischen Verhältnisse der damaligen Bühne viel zu komplizierten Weise auftreten lassen wollte. Der Holländer sollte

---

[1] Schillers sämtliche Werke. Säkular-Ausgabe. Dramatischer Nachlaß; bearbeitet von Gustav Kettner. Bd. VIII. S. 290ff.

[2] 1828.

[3] 1819.

[4] „Der Flibustier“, zuerst in der Abendzeitung 1818, Nr. 25—42, dann in der Gesamtausgabe, die Hell nach des Autors Tode veranstaltet (Erzstufen, 3. Aufl. 1824. Teil I. S. 93ff.).

[5] „Flammenkuß der Sonne“.

[6] Im Verhältnis von Montbars u. Maria. I. 2.

[7] Im Cottaschen Literaturblatt.

dem Stücke das timbre maritime geben, das ihm bis dahin fehlte. Denn Byrons Einfluß wird nicht in der Gesamtstimmung, in dem „Piratenschwung", den Gottschall[1] gefunden haben will, sondern höchstens in einer Situation bemerkbar. Der Szene des zu seinem gefangenen Geliebten Montbars hinabsteigenden Mädchens, das von diesem für einen Geist „aus besserem Leben" gehalten wird, scheint in Situation und Wortlaut eine Stelle aus dem „Korsar"[2] vorzuschweben.

Wie die „Ahnfrau" im „Schwarzen Fritz" anklang, so wirkt auch diesmal das erfolgreichste Bühnenstück des Augenblickes am stärksten nach, Müllners „Schuld", deren Jagdbeschreibungen mehrfach herhalten müssen und aus der man fast auch Auffenbergs übertriebene Vorliebe für die zahlreichen Bilder vom stürmischen Meer und dem im Sturm gejagten Schiff ableiten möchte. Das Wasser überhaupt in seinen Spiel- und Abarten ist das Lieblingsvergleichsobjekt in den „Flibustiern" geworden.

Zum letzten Male machen „Räuber"-Züge sich bemerkbar: in dem rhythmisch und wörtlich an das Räuberlied anklingenden „Lied der Flibustier" und einer Situationsparallele, während weiter jetzt auch schon die historischen Versdramen, besonders „Wallenstein" und „Jungfrau", stärker fühlbar sind.

Das Stück hat, während es auf der Bühne nie gespielt worden zu sein scheint, im Buchhandel einen großen Erfolg gehabt: innerhalb drei Jahren hatte es drei Auflagen erreicht. Dem Publikum schien es zu gefallen, daß der Dichter versucht hatte, wie er in seinem Vorwort sagte, „den Schrecken in sanfte Wehmut überzuschmelzen."

Das Generalmotiv von Auffenbergs Dramatik ist in diesem Stücke nun mit völliger Deutlichkeit ausgesprochen. Es heißt „Kampf für das ew'ge Recht der Menschheit", für Freiheit in jeder Form: d. h. in jeder Form, welche die persönlichen Verhältnisse des adligen Autors und die treugeübten Rücksichten auf sein sehr moralisches Publikum, dem er lieber an die Tränendrüsen als ans Herz und immer noch lieber ans Herz wie ans Gewissen griff, das zulassen wollten.

---

[1] Die deutsche Nationalliteratur des 19. Jahrhunderts. 6. Auflage. Bd. III. S. 619 ff.

[2] Der Besuch Medoras bei Konrad im 12. Abschnitt des 2. Gesanges.

Technisch zeigt das nächste Drama, die im gleichen Jahre 1819 erscheinende „Bartholomäusnacht“,[1] Auffenberg schon fast auf der Höhe: nur die Figur der Catharina von Medici, die „beiseite“ oder „für sich“ oder „leise“ oder „heimlich“ stets das Gegenteil dessen sagt, was sie einen Augenblick vorher laut ausgesprochen, läßt noch den Anfänger erkennen. Ein Fortschritt liegt auch in der Wahl des Themas selbst: von nun ab reizen ihn selten mehr unwesentliche romantische Geschichtsepisoden, sondern historische Ereignisse von tragischem Anstrich. In der Behandlung Auffenbergs ist allerdings auch der Colignystoff nichts anderes als eine sentimentale Geschichte von einem (der Ausdruck ist am Platze) ganz seiner Familie lebenden bürgerlichen Papa; und Hell lobte gar noch des Dichters Fertigkeit, um die weltgeschichtliche Handlung „ein zartes und häusliches Band zu schlingen“. Wieder macht Auffenberg auch vor dem Schicksalsdrama seine Verbeugung. Das Datum der Bluthochzeit (es fällt gerade sechs Monate nach dem literarisch fatalen 24. Februar) ist zu einem Schicksalstag geworden: Colignys Tochter feiert da Geburtstag, in Coligny selber reift ein großer Entschluß — also scheinbar ein großer Glückstag, bis nachher doppelt wuchtig das Unglück hereinbricht. Wo dieses sich bei Zacharias Werner durch ein von der Mauer sich lösendes Messer ankündigt, fällt in Colignys Hause gleich seine „ganze an der Wand hängende Rüstung“ herunter, ein Effekt, der unter allen Umständen erschütternd gewirkt hat: wenn auch nur aufs Trommelfell. Es ist fast zu verwundern, daß die „Bartholomäusnacht“ nicht nach berühmten Mustern „der 24. August“ getauft worden war.

Auffenberg arbeitet weiter an der Beseitigung der Schwächen seiner Dramatik: die folgenden Dramen lassen nun auch den historischen Gedanken klarer aus dem rührselig-pathetischen Geranke hervortreten. Die „Syrakuser“ (1820), denen der Kampf des gegen die sehr milde geübte „Tyrannis“ seines Vaters Hiero sich auflehnenden Großgriechen Gelon zugrunde liegt, enthalten einige poetisch wirklich schöne Szenen, wie die große Aussprache zwischen Vater und Sohn und den Auftritt, in dem der erstere durch die

[1] Fast gleichzeitig mit Auffenbergs Schauspiel, das er zuerst „Der Admiral Coligni oder die Bartholomäusnacht“ nennt, erscheint (1820) das Trauerspiel „Coligny“ von E. Marschner.

Macht seiner Persönlichkeit seine „Kinder", die Syrakusaner, wieder zur alten Treue zurückführt. Neben solchen Fortschritten treten nun auch schon Mängel in Auffenbergs dramatischer Technik und in seiner Begabung überhaupt schärfer zutage, Mängel, die nie ganz beseitigt wurden: vor allem seine Vorliebe für die Doppelhandlung, für eine neben dem historischen Konflikt sehr breit ausgesponnene, mit jenem kaum recht verknotete Liebesgeschichte. Die Übergänge gelingen ihm noch nicht (und wollen ihm eigentlich auch später nie gelingen). Auf gründliche Motivierung legt er wenig Wert: Hiero wird aus Erregung blind, ohne daß das vorher mit einem Worte angedeutet würde. Und dabei ist selbst das Motiv als solches nicht original: denn Camilla in Houwalds „Bild", die sich aus Liebe blind geweint, war kurz zuvor erst aus der gleichen Ursache sehend geworden.

Der Apparat ist in diesem Stücke ganz romantisch, fast ritterromantisch: Unwetter, Erblindung, Nachtszenen, Höhle (eine historische allerdings, die Latomien!), Vision, Kerker, der überhaupt nur selten in seinen 32 Stücken fehlt. So ist die Aufmachung auch im „König Erich" (1820) geblieben, ohne da jedoch in gleicher Weise sich vorzudrängen. Jedenfalls ist dieses Drama, mit dem Auffenberg die Reihe der, die interessante Figur von Gustav Wasas Sohn behandelnden Dramen des 19. Jahrhunderts einleitet,[1] weder schlechthin als romantisches Schauspiel noch als „theatralisches Effektstück"[2] abzutun. Auffenberg hat es hier einmal vermocht, einen Einsamen zu schildern, der kein Zwillings-, kaum ein Milchbruder des spanischen Philipp ist. Für seine Charaktere hat ihm diesmal überhaupt mehr Shakespeare als Schiller als nachahmenswertes Ideal vorgeschwebt. Erich, der seinen unbequemen Bruder (von dem die Geschichte übrigens nichts weiß) ermordet, dann skrupellos seine früheren Helfers-

[1] Von den späteren Erich-Dramatikern sucht Robert Prutz an dem „Bauernkönig" (der Titel zeigt das schon an) bequem ein paar politische Anschauungen zu demonstrieren, Josef Weilens konventionelle Behandlung macht die Verweigerung der Anerkennung von Erichs aus einfachen Verhältnissen stammender Gemahlin Karin durch seinen Bruder und durch dessen polnische Gemahlin, Katharina Jagiellonika, zum Zentralereignis, Heinrich Kruses „König Erich", der im Tone ganz schillerisch ist, schiebt die Liebesaffären des Helden stark in den Vordergrund.

[2] Gottschall, a. a. O. Bd. IV. S. 100.

helfer aus dem Wege schafft, nachher die Geister all' der von ihm Getöteten wiedersieht und dadurch in seinem Willen gelähmt wird, ist ein skandinavischer Richard der Dritte. Der Anlehnungen sind noch mehr vorhanden (motivisch wird z. B. Banquos Erscheinen beim Bankett kopiert). Die keckste wohl von den Nachempfindungen in der Diktion ist die Paraphrase von Hamlets Monolog „O, all' ihr Himmelsheerschar'n" aus der dritten Terrassenszene in dem Selbstgespräche Karls „Verhüllt euch, Sterne! Mond, bedecke dich."[1] Dieser Karl, Erichs jüngster Bruder, bedient sich auch des gleichen Mittels der Verstellung, wie Hamlet, um zum gleichen Ziele, der Entlarvung des Mörderkönigs, zu gelangen. Immerhin ist die Zeichnung Karls sowohl wie Erichs nicht ohne selbständiges Verdienst Auffenbergs. In dem ersteren ist ihm, gerade durch seinen engeren Anschluß an Shakespeare, ein Liebhaber von echtem Temperament geglückt, dem auch die romantischen Züge, das Streben, sein ausschweifend sündhaftes Leben durch die Liebe eines reinen Mädchens zu sühnen (wir kennen diesen Gedanken aus Zacharias Werners Leben und Dichten), nicht übel zu Gesicht stehen. Auch Erich, ein kleiner Nero, zeigt rißloser und klarer als sonst Auffenbergsche Helden die Entwickelung in dem Charakter: hier aus dem halb herrschsüchtigen, halb mutlos-schwachen Nachtwandler zu dem größenwahnsinnigen Massenmörder, der sich schließlich von der Balustrade eines Turmes in die Tiefe hinabstürzt. Natürlich dürfen auch da die schicksalshaften Einschläge nicht fehlen. Das meiste Unglück erleidet Erich um die neunte Stunde. Als er stirbt, schlägt eine Glocke — neun Uhr. Auffenberg hat also zu dies und locus fatalis noch die neue Spezies der hora fatalis gefügt.

Es gab für Auffenberg noch einen triftigen Grund, gerade zum Erichthema zu greifen. Bei allem Liberalismus war er von jeher eifrigst bemüht, sich mit seinem Herrscherhause gut zu stellen. Er versäumte keine Gelegenheit, dessen Mitglieder in Widmungen oder, wo es die Geschichte irgend zuließ (wie bei Konradin von Schwabens Freund, Friedrich von Baden, im Paradiese des „Alhambra"), auch im Texte zu bedenken. Hier bot sich nun die Möglichkeit, einen badischen Fürsten sogar als eine Hauptperson einzuführen, Markgraf Christoph, der um Erichs

[1] III. 2.

Schwester Cäcilie wirbt. Diese, im Leben ein sehr leichtfertiges Fräulein,[1] ward bei Auffenberg ein Ausbund von Tugend: Beschützerin der Unschuld, Freundin aller Parteien, kurz, ein Wesen voll Liebe und Güte. Auf Christoph, für den die Geschichte wenig Anhalt bieten mochte, lud Auffenberg diesmal seine Gedankenfreiheitswünsche ab: dieser Schwedenhauptmann ward ein Posa aus Durlach bei Karlsruhe.

Der „Erich" ist Auffenberg auch später noch lieb geblieben. In seinem halbsatirischen Kunstdialoge „Das Nordlicht von Karlsruhe" suchte er des Stückes Fehler mit dem Mangel an Belesenheit zu entschuldigen. Aber gerade dieser scheinbare Defekt hat dem Werke, dem im historischen Schauspiel jenes dramatisch so kümmerlichen dritten Jahrzehnts nur Grillparzers „Ottokar" vorzuziehen wäre, einen Reiz der Unmittelbarkeit verliehen, den bereits das nächste, „Das Opfer des Themistokles" (1821), nicht mehr besaß. Zum zweiten Male trifft Auffenberg sich in seiner Stoffwahl mit einem dramatischen Plan Schillers.[2] Wenn im Themistokles-Fragment des letzteren nach Kettners Meinung der Titelheld sich als ein antikes Gegenbild zum Wallenstein darstellt,[3] so ist Auffenbergs Drama eher eine auf altklassischen Boden verlegte Fortsetzung dieses Werkes, indem hier dessen letzte Konsequenzen (der vollzogene Übertritt zum Feinde) zur Handlungsbasis gemacht werden. Eine ganze Reihe von Einzelzügen, wie die Darstellung der Flucht und der Ankunft in der Perserhauptstadt, stammt direkt aus Plutarch, der Auffenberg indessen nicht genug dramatische Substanz vermittelte, als daß er ohne freie Erfindung hätte auskommen können. Gerade diese aber ist gänzlich konventionell: dem Perserfeldherrn Araspes (die ganze Handlung spielt in Susa) muß eine persönliche Feindschaft gegen den flüchtigen Griechenhelden und diesem wiederum eine unglückliche Liebe für Araspes' Tochter imputiert werden, die gar im König selber noch einen weiteren Verehrer besitzt. Während Schiller den Themistokles sehr fein in ähnlicher Weise etwa wie Wallenstein „mit einem gleichen Anteil reiner und unreiner Triebe" leben und sterben lassen wollte, machte Auffenberg einen durch-

[1] Erik Gustave Geyer, Geschichte der Schweden. Englische Übersetzung: The History of the Swedes. Translated by J. H. Turner. London o. J.

[2] Schillers sämtliche Werke. Säkularausgabe. Bd. VIII. S. 287ff.

[3] Ebenda Einleitung. S. IX.

aus uninteressanten, schlechthin idealedlen Theaterhelden aus ihm. Der Stil des unheimlich redseligen Stückes ist eine verunglückte Mischung Schillerscher und Goethescher klassizistischer Phraseologie; die letztere ahmt das dem Parzenlied nachgebildete Göttergebet des Helden „Über uns walten die Götter" unmittelbar nach.

Die gleich auf den „Themistokles" folgenden „Verbannten" (1821) bedeuten abermals einen Rückschritt. Hier begnügt sich Auffenberg, Brocken aus Schillers dramatischer Speisekammer zu einem mageren Ragout zu rühren. Was in diesem, bis nahe an die Grenzen des Plagiums gehenden Schauspiele, das Menzikof, Peters des Zweiten allmächtigen Berater, zur tragischen Gestalt und seinen Widerpart Dolgorucki zur Gegenfigur zu machen versucht, nicht Schillers Eigentum, ist grobe Melodramenmache: die gröbste das an Worten kurze, an Tränen reiche „Nachspiel", wo Auffenberg seine Figuren mitten in Rußland „auf dem Wege nach Sibirien" zum versöhnlichen Ende einander wiederfinden läßt.

Selbsterkenntnis oder der Rat guter Freunde hat Auffenberg veranlaßt, nachdem in etwa 20 Monaten vier Dramen erschienen waren, in den folgenden drei Jahren stillzuschweigen. Er hat die Zeit dieser poetischen Muße dazu benutzt, zum ersten Male seine Werke (er hatte schon zehn Schauspiele und ein Libretto geschrieben) zu sammeln und vielleicht auch — sich selber. Das erste Drama nach der freiwilligen Schonzeit war „Viola"[1], ein romantisches Trauerspiel (1824), dessen männlicher Hauptpart einst zu Albert Lortzings Lieblingsrollen[2] gehörte: es behandelt die alte Sage von dem Mädchen, das in der Johannisnacht seinen Verlobten in einem Hexenspiegel sucht und darin nicht diesen, sondern einen anderen Mann sieht, den es nun für alle Zeiten lieben muß.[3] Auffenberg hat sich hier einmal ganz offen

---

[1] Die Gesamtausgabe nennt das Stück „Die Vorschau". Goedeke, Grundriß, 1. Aufl., S. 683 hält der veränderten Titel wegen den „Schwarzen Fritz" und „Victorin" wie anderseits „Viola" und „Die Vorschau" für je zwei verschiedene Dramen. Adolf Bartels, Handbuch zur Geschichte der deutschen Literatur 1906, der Goedeke ausschreibt, übernimmt diesen Irrtum. (S. 424.)

[2] G. R. Kruse im Archiv für Theatergeschichte. Bd. I. S. 163.

[3] Die gleiche Sage findet man in anderer Version fast zur nämlichen Zeit bei der Pichler in der „Walpurgisnacht" und bei Georg Döring im „Sankt Jakobsabend".

zu der, seinem Talente gemäßesten Bühnenromantik bekannt und aus seinen poetischen Mängeln gewissermaßen Kunstbedingungen abgeleitet: den abrupten Umschlag von Liebe in Haß hat er, wie die Sage es will, zur Grundlage gemacht, die Zeichnung der Übergänge durfte er sich also diesmal ersparen. Breite lyrische Ergüsse und Operneffekte musikalischer und szenischer Art, in die dann, erheiternd für den Leser, eine direkte bühnentechnische Reminiszenz aus dem Schlusse des „Faust" dazwischen platzt, fallen in dem von ihm gewählten Rahmen auch kaum auf; mehr schon das so gar nicht „romantische" Motiv des Standesunterschiedes aus dem tief verachteten bürgerlichen Drama, dem auch Houwald damals Konzessionen machte.[1] Bei näherem Zuschauen entpuppt sich auch „Viola" als eine kluggewählte Abart des Schicksalsdramas. Die durch die Sünden anderer zu erlösende Hexe erinnert an die Ahnfrau, wie weiter auch hier in der Gebundenheit ihres Handelns die Figuren auf den Wunsch des Autors stets das Gegenteil dessen tun müssen, was sie im Grunde sollten und auch wollten. Aus alter Gewohnheit muß sogar die Titelheldin, deren romantische Distanzliebe in „Viola" unmittelbar die Erinnerung an die geheimnisvollen Beziehungen zwischen Etzel und Honoria in Werners „Attila, König der Hunnen" wachruft, fern vom Vaterhause erzogen sein, ohne daß der Konflikt der Handlung das irgendwie zum Erfordernis machte.

Nach einer Pause von abermals drei Jahren, in dem ertragreichen Jahre 1827, erschienen die gleichfalls romantisch angehauchten, aber nun wieder auf eine historische Basis gestellten „Schwestern von Amiens", in denen Auffenberg die beiden politischen und religiösen Parteien der französischen Bürgerkriege in ihren extremsten Vertretern einander gegenüberstellt. Den Stoff nimmt er zum zweiten Male aus van de Velde[2], der schon die beiden szenischen Hauptschlager bietet: die Lauscherszene eines am Fensterkreuz hängenden Liebhabers, welche die raffinierten Versteckmethoden Hugoscher Helden antizipiert, und einen Doppelselbstmord, für den Auffenberg dem Drama ein besonderes Schießreglement angefügt hat. Aber im ganzen ergänzt der Dramatiker den Erzähler diesmal mehr als daß er ihn be-

[1] In „Fluch und Segen".
[2] Aus der Novelle „Das Horoskop".

arbeitet: die vortrefflich gelungene Hauptfigur, der schwankend-nachgiebige König Heinrich der Vierte ist so gut wie ganz Auffenbergs Eigentum; daneben finden sich auch in dem verhältnismäßig geglückten Drama ein paar ganz unmotivierte Charakterbrechungen: eine Frau wird hier so plötzlich wahnsinnig, wie Hiero sieben Jahre zuvor blind geworden war.

Die Grundelemente der Handlung, die Liebe zweier Mädchen für den gleichen Mann und den daraus erfolgenden Haß, konnte Auffenberg, wenn er wollte, in ganz ähnlicher Weise in der viel gespielten „Macht der Leidenschaft" Karl Schönes finden. Sie wirken wie eine Umkehrung der „Braut von Messina", deren Orakelspruch in einer verwandten Weissagung gleichfalls wiederkehrt. Auch außerdem zeigt sich in der Motivwahl die Abhängigkeit von Schiller. Das Thema von der getäuschten Liebe einer Frau stammt weder aus van de Velde noch aus Schöne. Aber Auffenbergs Eigentum ist es trotzdem nicht. Denn der ganze Eboliprozeß wiederholt sich da mit geringen Modifikationen.

Im gleichen Jahre 1827 hat Auffenberg der Bühne noch drei Dramatisierungen Scottscher Novellen beschert. Er war schon fast ein Dezennium früher mit Scott in Berührung gekommen, als er sich trotz seiner geringen Kenntnisse des Englischen mit dem Gedanken trug, den „Lay of the Last Minstrel" zu übersetzen. Zu der dramatischen Bearbeitung Scotts gelangte er auf einem Umwege: durch die Abfassung seines 1819 nach dem „Coligni" schon in Angriff genommenen „Wallas", für den der Stoff dem vielgelesenen vorscottischen Schottlandromane „The Scottish Chiefs" der Miß Jane Porter entnommen ward. Dieser Nationalliebling Schottlands ist bei Auffenberg kein minder schlimmer „waxwork hero"[1] als in dem umständlich-weitschweifigen Originale und dabei literarisch von ergötzlicher Unselbständigkeit. Als dieser Tugendbold, vor dessen hoher Gesinnung auch die Gegner Ohnmacht fühlen und Bewunderung spüren, von den anderen Edlen verdächtigt wird, zieht er grollend vor die eigene Stadt wie Coriolan. Er will Selbstmord begehen, wie Faust am Ostermorgen: da entfällt ihm beim Erschallen des geistlichen Gesanges das Fläschchen, und die Erde hat auch Wallace wieder. Dazu predigt dieser vielseitige Bandit noch Gedanken-

[1] Mrs. Oliphant. The Literary History of England. Bd. II. S. 273.

freiheit wie der Marquis Posa. Gelungener als dieses aus Lesefrüchten gefügte Bild war in dem Anfängerstücke das des englischen Königs Eduard des Ersten, das früheste aus einer nicht unbedeutenden Galerie von Königsporträten, die in den nächsten Jahren folgten.

Als Auffenberg nach acht Jahren mit dem „Löwen von Kurdistan“ (1827) zu Scott selber kam, hatte er vielerlei gelernt. Manches Gute, wie Gewandtheit in Versverwendung und dramatischer Konzipierung, und mehr Schlechtes: so die Spekulation auf die groben Instinkte eines großen Publikums, dem er mit musikalischen Einlagen, mit Tänzen und Aufzügen (ein einziger Akt enthält deren zwei) mehr als billig entgegenkam. Wenn man sie indessen den von Scottdramen damals am meisten gespielten Bearbeitungen des Schauspielers Lenz genannt Kühne[1] gegenüberstellt, so ist auch noch dem „Löwen“, dem schwächsten, aber erfolgreichsten[2] der drei, nicht ein gewisses literarisches Verdienst abzusprechen, von dem bei Lenz nicht die Rede sein kann. In einer Figur hat Auffenberg auch hier, wo er ganz getreulich der in Scotts konventionellem „Talisman“ erzählten Verkleidungsgeschichte vom guten Sultan Saladin folgt, etwas Eigenes zu geben versucht: in dem mit der ganzen Welt zerfallenen Zwerge Gourton, der als einziges Gut die Vaterliebe sich bewahrt hatte und dem man gerade den Vater tötete. Die Gestalt hätte wirklich Tragik gewinnen können, wenn der Dichter nicht — echt Auffenbergisch — das wesentlichste vergessen hätte: wenigstens anzudeuten, warum just der Vater aus dem allgemeinen Haß ausgenommen war. Einen schlimmen Streich hat Auffenberg sein Patriotismus gespielt, als er daran ging, den bei Scott ganz nebensächlichen Leopold von Österreich zu einer Hauptfigur zu machen, um den „Deutschen“ nicht hinter Löwenherz, dem Engländer, zurücktreten zu lassen: dieser Leopold spricht immerwährend, weil er ein Deutscher ist, und hat nichts zu sagen, weil die Vorlage keine Handhabe bietet.

In „Ludwig der Eilfte in Peronne“ (1827) ist Auffenberg (nicht immer war es so) mit seinen größeren Zwecken gewachsen.

---

[1] Schauspiele nach Walter Scott. Mainz 1825.

[2] Nach der Karlsruher Uraufführung wurde er alsbald in München, Prag, Leipzig gespielt. — Noch Devrient holte ihn 1859 in Karlsruhe hervor. Kilian, Beiträge zur Geschichte des Karlsruher Hoftheaters.

Der „Ludwig“ steht literarisch um ebensoviel über dem „Löwen“ als Scotts „Quentin Durward“, der die Vorlage für das neue Stück bildet, über den bunten Bilderbogen des „Talisman“ oder den landläufigen Heroinen und Heroen des dann im „Fergus“ dramatisierten „Waverley“. Auffenberg holt diesmal nur gerade soviel von der Handlung herüber, als er braucht, um den Charakter der Haupt- und Titelfigur lebendig zu machen. Die merkwürdige, Frömmigkeit und Blutdurst vereinigende Erscheinung des französischen Königs reizte ihn am meisten: wie der Dichter in den nächsten Jahren überhaupt, nicht ohne die Einwirkung Victor Hugos, für einige Zeit den grotesk-bizarren Gestalten vor den jugendlichen Freiheitsstürmern den Vorzug gibt. Auch in der Technik kommt die romantische Liebhaberei nun prononzierter zum Ausdruck. Eine Gemäldenische (man denkt schon an den Wandschrank des um drei Jahre jüngeren „Hernani“), Tapetentüre, Falltüre, Fallgitter spielen in dem Stücke wichtige Rollen, von denen Scott noch nichts weiß, eine „schwarze Gestalt“ und eine Ahnfrau müssen das Kolorit verschärfen. Zu diesem fantastischen Aufputz wollen die realistischen Züge schlecht passen, die in den Volksauftritten den Bürgerszenen des „Egmont“ entlehnt sind. Der Schreiber Vansen kehrt als Schneider Grimmspindel wieder, der daneben dann und wann auch noch hier in den Ton des Kapuziners, da in den Spiegelbergs verfällt. Ludwigs Bild selber ist von Auffenberg mit großer Liebe Scott nachgezeichnet und in manchen Zügen sogar noch um wirksame Nuancen bereichert worden, wie auch Quentins anziehende Erscheinung gegenüber der Erzählung an Frische und Leben eher gewann als verlor.

Das Stück hatte noch nicht seine erste Aufführung in Berlin erlebt, wo es sich fast zehn Jahre hielt[1], als schon wieder die Dramatisierung einer Waverley-Novel fertig war: „Fergus Mac Ivor“ (1827). Während „Waverley“ aber eine durchaus lyrisch-epische Darstellung der letzten Jakobitenerhebung ist, hat Auffenberg den Stoff zu einer rein pathetischen Tragödie umformen wollen. Wenn Scott seine romantischen Vorgänge früher oder später realistisch auflöst, arbeitet Auffenberg hier

[1] Schäfer und Hartmann. Die königlichen Theater in Berlin. Statistischer Rückblick. 1886. S. 56 und S. 132.

noch mehr als sonst mit Geheimnissen: nicht weniger als drei vertrauen die Personen im Laufe von fünf nicht langen Akten einander an. Mystische Lieder im Ossianstil werden gesungen, seltsame Begegnungen in den Bergen bleiben einfach unaufgeklärt. Unter diesen Umständen mußten auch die Personen umgemodelt werden. Der Klanvorstand Fergus selber, der nicht so selbstlos als tapfer den schottischen Prätendenten unterstützt, muß Wallenstein gleich nach der Königskrone trachten, wo er bei Scott nur eine Standeserhebung anstrebt, seine Schwester Flora wird aus dem stolzen Adelsfräulein zu einer Koketten aus dem Geschlechte Adelheids von Runeck. Die Figuren des Mittel- und Hintergrundes werden völlig geopfert. Nicht die unvergängliche Frische dieser Episodenwesen, sondern der starre Heroismus der Scottschen Helden zog den Dramatiker an. Es mögen im letzten Grunde also weniger die Vorzüge des glänzenden Schilderers von Altschottland gewesen sein als seine Schwächen, die Auffenberg reizten.

Ein Kritiker hatte bei einem von Auffenbergs Scottdramen gerühmt, es enthalte kein einziges Scottsches Bild und die blühende Diktion bleibe des Dichters Eigentum. Sie bleibt Schillers Eigentum, müssen wir ihn verbessern, wie selbst die Motivwahl es zum großen Teile geblieben ist. In „Fergus“ wird weder der breit ausgeführte Rütliauftritt noch eine von dem „Uli, Uli!“ des „Tell“ eingegebene Mahnszene noch schließlich die Johannas Abschied kopierende Situation bei Fergus' Tod irgendwie von Scott bestimmt. Der letztere ist ganz verschieden berichtet und die mittlere existiert nicht, während eine nächtliche Volksversammlung von Scott allerdings erwähnt, aber nicht erzählt wird: auch wo Stoff und Charaktere ganz anderen Ursprunges sind, ist Schillers Einfluß noch unverkennbar geblieben.

Fast könnte es scheinen, Auffenberg habe sich vor sich selber retten wollen, wenn er mit seinen nächsten Schauspielen unvermittelt auf spanischen Boden und zum spanischen Versmaß übersprang. Mit dem „Alhambra“ (1830) hat er ein Monstrum nach Umfang und Inhalt geschaffen: in über 50000 Versen[1] besang er in dramatischer Form die Entwickelung des Islam von den Urzeiten bis zu dem Untergang seiner europäischen

[1] Swinburnes „Bothwell“, der gemeinhin als die längste Bühnendichtung angesehen wird, hat nur etwa 15 000 Verse.

Herrschaft. Wie einst schon John Dryden in zwei ausgewachsenen fünfaktigen Dramen, behandelt auch er in breiter Umständlichkeit die Geschichte des letzten Maurenkönigs Boabdil. In die, zeitlich kaum Wochen umfassende Handlung sollte nun zugleich aber eine poetische Darstellung der maurischen Gesamtkulturentwickelung eingepreßt werden. Zu diesem Zwecke trennt er zunächst den Boabdilstoff in vier selbständige Teile ab, von denen das einaktige Vorspiel mit nahezu 2000 Versen bereits ein abendfüllendes Stück bildet. Um aber die um Jahrhunderte und -tausende zurückliegenden politischen, religiösen und literarischen Ereignisse unterbringen zu können, mußte er breite retrospektive Partien lyrischen oder epischen Charakters einfügen. Meistens half er sich mit Visionen, in denen er über hunderte von Seiten, den Fluß der Handlung unterbrechend, seine Figuren ihre Ahnungen und Träume von vergangenen Zeiten und Welten produzieren läßt, so daß schließlich „eher ein dialogischer Roman als eine Trilogie“[1] aus dem Werke wurde. Schon in der bis zum Überdruß häufigen Verwendung jenes billigen technischen Mittels der Vision, weit mehr aber noch in der weitausholenden Schilderung landschaftlicher Schönheiten, in der Vorliebe für Naturstimmungsmalerei wie in der das Malerische gerne in die Geschichte hineintransponierenden Art ihrer Darstellung hat Auffenberg von Chateaubriand gelernt, dessen Lieblingsplätze Jerusalem und Granada auch die seinigen sind. Die Neigung für Aufzählungen und Beschreibungen von Massen kommt bei Auffenberg wie schon bei Victor Hugo[2] von der nämlichen Quelle her. Auch in geistiger Beziehung leiten Fäden von des Franzosen „Génie du Christianisme“ zum „Alhambra“ hinüber. Der erstere hatte beweisen wollen, daß „die christliche Religion die poetischste, menschlichste, freiheitlichste ist“.[3] Auffenberg deklamiert sich, ohne eigentlich von dem Gedanken auszugehen, umgekehrt in einen Taumel der Begeisterung für die Mauren hinein, denen Europa „ewig Schuldnerin für geistige Güter bleibt“, wie ein Wort aus der Vorrede lautet, die fast einen Anti-Christianisme erwarten läßt.

Der Stoff, den die zahlreich benutzten historischen Quellen boten, reichte nicht für eine Dichtung von dem geplanten Umfang aus.

[1] Goedeke, Allgemeine Deutsche Biographie Bd. I. S. 655.
[2] Lanson, Histoire de la littérature française. S. 891 ff.
[3] Einleitung zum Génie du Christianisme.

Es ist bezeichnend für die ästhetische Kritiklosigkeit Auffenbergs, daß bei der Suche nach einer novellistischen Vorlage seine Wahl auf ein sentimentduseliges Machwerk wie des Franzosen Florian Roman „Gonzalve de Cordoue“[1] fiel, den schon die Anspruchsvolleren unter seinen Zeitgenossen nicht ernst nahmen. (Marie Antoinette verglich ihn in seiner saucigen Süßlichkeit sehr zutreffend mit einem Reisbrei.) Aus Florian stammt nicht nur „einiges in betreff des Romantischen“, wie Auffenberg sagt, sondern die ganze „irdische“ Partie der Handlung. Im letzten Teile allerdings wächst dieser gegenüber das Unreal-Überirdische derart an, daß Auffenberg sich genötigt sieht, seine Figuren in zwei große Gruppen zu teilen, in „Geister“ und „Personen“, wie das elisabethinische Märchendrama schied zwischen „Mortals“ und „Immortals“. Jener Floriansche Roman führt also bereits Gonsalvo, den „gran Capitano“, ein, dessen Urbild bei der Übergabe des Alhambra kaum erst erwachsen war.[2] Daneben weist Auffenberg noch zwei anderen Größen aus einer späteren Zeit Spaniens Plätze in seinem Drama an, Fernando Cortez und Columbus, dem letzteren vielleicht unter dem Einfluß eines dem Lesewütigen wahrscheinlich bekannten alten italienischen Epos, „Conquisto di Granata“ von Gratiani.[3] Auch die meisten anderen Hauptfiguren verdanken literarischen Vorbildern wo nicht Ursprung, so doch Gestalt. Den Typus der christlichen Märtyrerin, wie Esperanza es ist, kennen wir zur Genüge aus Zacharias Werner, dessen Honoria sie im Superlativ darstellt. Lara, der zur Opferung des eigenen Lebens mit überschwänglicher Begeisterung bereite, variiert den Posacharakter, während Schiller sonst nur mit der Einführung des zweigeteilten, als Partei je hinter einer Hauptperson stehenden Chors und mit einer beinahe wörtlichen Nachahmung einiger Verse der „Braut“[4] Einfluß hat.

Ein kunstliterarisches Produkt ist weiterhin die Geisterfigur von Molathemoun, dem verschleierten Engel des Todes.

---

[1] Florians sämtliche Werke erschienen in neuer Übersetzung von L. G. Förster 1828.

[2] Prescott, Fernando and Isabella. London o. J. vol. I.

[3] Gratiani, Conquisto di Granata. Modena 1650. Eine deutsche Übersetzung neueren Datums von C. M. Winterling. Nürnberg (1875?).

[4] Schluß von „Abenhamet und Alfaïma“ Akt I „Selig preis ich den alten Herrscher . . .“ zu „Braut von Messina“ Vers 256—258.

Nach dem schottischen und englischen Romantiker (Byrons „Finsternis“ gab für Auffenbergs Vision vom Weltgericht übrigens noch die nächste Anregung) kam der irische an die Reihe: Thomas Moore mit „The Veiled Prophet of Khorossan“, dem ersten Teile von „Lalla Rookh“, das Auffenberg aus Fouqués Nachdichtung[1] kannte. Ähnlich dem Originale faßt auch der Dramatiker den Verschleierten als eine Art Antipropheten auf, dem zu allem Überfluß noch, wie schon Geschöpfen Hoffmanns und Chamissos, der Schatten fehlen muß. Diesem falschen Propheten gehört der dritte und längste Teil hauptsächlich. Der erste gibt sich zumeist mit Florians Liebesgeschichte ab, das Vorspiel und der zweite mit der Darstellung der historischen Zusammenhänge, der letztere besonders mit dem Thema der Begründung der Inquisition, in dem Auffenberg sich eng mit dem Stoffe von Victor Hugos wesentlich jüngerem Drama „Torquemada“ berührt. Aber überall ist bald mehr, bald weniger kühlste Geschichtserörterung mit kühnster Literaturromantik verbunden: das macht zum Teil sogar den besonderen Reiz des „Alhambra“ aus. Diejenigen Partien, von denen Auffenberg selbst sich das meiste versprechen mochte, sind gerade die schwächsten: die Visionen vom christlichen Paradiese und vom Phantasiereich der arabischen Urreligion, zu denen alle großen Epen der Welt, von Dante bis Klopstock, ausnahmslos haben beisteuern müssen.

An eine Aufführung des Ungetüms war, obwohl sich Auffenberg zunächst in süßen Träumen von einer solchen wiegte,[2] natürlich nicht zu denken. Die hoffte er wohl mit seinem nächsten kürzeren Drama aus der maurischen Geschichte eher zu erreichen, mit dem „Renegaten von Granada“ (1830). Weder Stoff (einer der letzten großen Mohrenaufstände) noch Form (eine Mischung aus vierfüßigem Trochäus und fünffüßigem Blankvers, von denen die Mauren jenen, die Christen diesen sprechen, wie im „Alhambra“) haben sich wesentlich geändert. Aber stärker als je bisher steht Auffenberg diesmal unter dem Einfluß E. T. A. Hoffmanns: dieser leiht nicht nur Motive für die Handlung und Züge für die Figuren aus den „Elixieren des Teufels,“

[1] Lallah Rukh oder die mongolische Prinzessin. Berlin 1822.

[2] Prölss, Geschichte des neueren Dramas Bd. III, 2, S. 257, irrt sich, wie auch sonst nicht selten, gründlich, wenn er meint, daß der „Alhambra“ „natürlich ... nicht für die Bühne bestimmt“ war.

nicht nur die Bezeichnung „Nachtgemälde“,[1] sondern sozusagen die ganze Atmosphäre, in der sich jene teils grotesken, teils dämonischen Gestalten bewegen. Daneben bietet der „Renegat“ noch einmal den gesamten Apparat des in seiner Wirkung damals schon stark abflauenden Schicksalsdramas in einer wahren Reinkultur auf: die Erbschuld, die durch einen Fluch veranlaßte Kette von Morden, Unglücksort und -tag, zu spät entdeckte Verwandtschaft — all' diese Motive, ja auch ein direkt dem „König Yngurd“ entlehntes (Sturz aus dem Fenster) finden sich in seltener Vollzähligkeit beisammen.[2]

Diesem Versuche, der Gruselromantik die Bühne zu gewinnen, ließ Auffenberg nach der Rückkehr aus Spanien einen zweiten folgen: nach dem opiumschluckenden Schmiedegesellen des „Renegaten“ lockte ihn im „Bösen Hause“ (1834) die Darstellung eines Nachtwandler- und Doppellebens, wie es Honoré de Balzac in seinem „Maître Cornélius“[3] gezeichnet hatte, der Geschichte eines Menschen, der le voleur und le volé in einer Person ist. Aus dem Milieu der Freiheitsschwärmer ist Auffenberg hier gänzlich abgeschwenkt: er bietet eine ganze Galerie von Geizhälsen — nicht weniger als vier — in verschiedenen Variationen. Aus dem früheren Kontrastbedürfnis heraus hat sich bei ihm nunmehr eine ästhetische Vorliebe für das Häßliche entwickelt, für die Nachtseiten der Seele wie für die körperliche Mißgestaltung. Hierin zeigt er wieder eine Verwandtschaft mit Victor Hugo, mit dem er in seinen Schauspielen nun auch die Sympathie für finstere Räumlichkeiten und für die Zeit der Dunkelheit teilt: im „Bösen Haus“ spielen sämtliche Szenen zur Nachtzeit.

In gewisser Hinsicht ist Auffenbergs Geizhalsdrama, das aus

---

[1] Diese Bezeichnung war auch im Drama nicht ganz vereinzelt. Hebbel schrieb in frühester Jugend gleichfalls ein dramatisches Nachtgemälde: „Der Vatermord.“ Dr. Alfred Neumann, Aus Friedr. Hebbels Werdezeit. Programm des Zittauer Realgymnasiums. Ostern 1899.

[2] Die größeren nichtdramatischen Werke Auffenbergs — drei an Zahl — spielen sämtlich auf spanischem Boden: ein banaler zweibändiger Roman „Die Furie von Toledo,“ der den Anfang der spanischen Maurenherrlichkeit darstellt; seine autobiographische „Pilgerfahrt“; „Die barmherzige Schwester,“ ein in Stoff, Form und Gedanken byronisierendes Versepos.

[3] Im zweiten Bande der „Études philosophiques“; datiert vom November und Dezember 1833.

dem Molières nur das Motiv vom Ausblasen des Lichtes[1] übernahm, eine Fortsetzung von „Ludwig XI.“: er hat jetzt das Bild des Titelhelden des ersten Stücks noch um weitere Details vermehrt und sein Schicksal bis zu seinem Tode fortgeführt. Balzac, den die Gestalt Ludwigs nicht sonderlich zu interessieren schien, konnte ihm nur wenig Material dafür liefern: wie Auffenberg denn in diesem seinem einheitlichsten Stücke sich in der Einzelausführung überhaupt von seiner novellistischen Vorlage durchweg erfolgreich emanzipiert hat.[2]

Trotz der entschiedenen Begabung gerade für das Groteske scheint Auffenberg sich auf diesem Boden nicht recht heimisch gefühlt zu haben. Die 1838 erscheinenden Trauerspiele zeigen von seiner schnell vergangenen Vorliebe nur noch recht wenig. Das erste der drei hier vereinigten Werke, das „Nordlicht von Kasan“, war allerdings damals schon zehn Jahre alt; es dramatisiert eine Novelle des öden Georg Döring,[3] dessen wirksame Gruppierung der Hauptbegebenheiten er bis auf zwei unbedeutende Motive beibehält. Er kehrt mit dem, Pugatschefs Schicksal behandelnden Stoffe zu dem Lieblingsthema seiner Jugend, in die Räuberluft der „Flibustier“ und des „schwarzen Fritz“, zurück und knüpft zugleich, wie dort an Schillers erstes, so hier an dessen letztes Drama an. Daneben reizte es ihn, wie er selbst in der „Abendzeitung“ bei einer Diskussion über seine gänzlich verunglückte, mit Swedenborgischen Lehren belastete Sophia, die Gattin Pugatschefs, bemerkte, in dieser die Tragik des letzten Erben darzustellen; das gleiche also, was von seinen Hauptgötzen Chateaubriand im „Dernier Abencérage“ und Scott im Ravenswood der „Braut von Lammermoor“ schon getan.

Anstatt dramatisch schrittweise zu entwickeln, hilft der Dichter sich wieder mit breiten lyrischen Ergüssen, welche die Gefühle lediglich paraphrasieren. Seinem Hang zum Opernhaften gibt er im „Nordlicht“ mehr nach denn je zuvor: weit weniger in den Motiven, unter denen sich diesmal auch eine Reminiszenz an die geheimnisvolle Glocke des Dogen in Byrons „Marino

---

[1] Böse Haus I. 4; Avare V. 4.

[2] Auffenbergs „Ludwig“ steht literarisch zweifellos weit über Delavignes kurz zuvor (1832) erschienenem melodramatischen und effekthascherischen „Louis XI“, trotz seines so sehr viel geringeren Bühnenerfolges.

[3] „Die Frau des Rebellen“ im Frauentaschenbuch für 1828.

Falieri“ vernehmbar macht, als im Stile. Er schrieb die Rolle Sophias fast ganz in freien lyrischen Rhythmen und einen bedeutenden Teil von Pugatschefs Rolle in gereimten Versen, die beide wie die Unterlage zu einer Oper wirken. Der Musiker Pfeffer[1] hatte, als er später das „Nordlicht“ komponierte, nur zu kürzen und die dramatischeren Partien vorzugsweise rezitativisch zu behandeln.[2]

Es ist bezeichnend, daß, durch fast 25 Jahre voneinander getrennt, zwei Operntexte Auffenbergs dramatische Produktion flankieren: im Jahre 1819 schrieb er das herzlich schwache Libretto zu einer heroisch-romantischen Spieloper „Berthold der Zähringer“, und 1844 erschien ein zur Komposition bestimmtes „lyrisches Drama“, „Die Hexe von Pultawa“, welche in einer äußerst theatralischen, aber doch wenigstens sinngemäß sich entwickelnden und gut sich steigernden Handlung ein angeblich russisches Sagensujet behandelt. Es geht nicht nur aus dieser Probe, sondern fast mehr noch aus den anspruchsvolleren Schauspielen hervor, daß Auffenberg alles Zeug zu einem deutschen Metastasio besaß: viel Fantasie, technisches Geschick, Instinkt für Bühnenwirksamkeit, Formgewandtheit und Belesenheit. Bedauerlich genug darum, daß die romantische Oper eines Marschner, Weber und Spohr, die dauernd an den schlechten Texten krankte, nicht schon mit dem Vorgänger des „Heiling“-Librettisten auf dem Karlsruher Intendantenposten bekannt geworden war.

Man kann nicht glauben, daß Auffenberg sich über seinen eigentlichsten Beruf im Drama je recht klar geworden ist, wenn man sieht, wie er in dem, im Drucke auf das „Nordlicht“ folgenden „Schwur des Richters“ (1838) mit aller Gewalt wieder literarisch zu sein versucht. Er nimmt noch einmal einen maurischen Stoff, demzuliebe er das Ganze sogar in Trochäen

---

[1] Breitkopf und Härtels Textbibliothek, Leipzig, Nr. 239.

[2] Der bekannteste deutsche „Pugatschef“, der von Gutzkow, enthält wenigstens eine poetisch merkwürdige Szene, die unhistorisch und trotzdem eminent historisch ist: diejenige, wo die Kosakenhäuptlinge im Würfelspiel entscheiden, wer künftighin Zar sein soll, nachdem Peter III. ermordet ist. Sie hatte für den Dichter allerdings noch den besonderen Zweck, Pugatschefs Gestalt zu „heben“, da er nur durch einen Zufall die Krone erhält, deren er sich dann auch schnurstracks bedienen muß, um jungdeutsche Freiheitsgedanken in Rußland zu verwirklichen.

schreibt, verlegt ihn aber jetzt nach Irland, wo er einen versprengten Abenceragen (auch einen „letzten“) auftreten läßt als tragisch endenden Rächer seines Volkes an den Abendländern. Der wahre Maure ist auch hier noch einmal doch einzig und allein der wahre Christ: er flucht seinem Mörder nicht, als er getötet wird, wie die meisten Auffenbergschen Christen, sondern blickt ihn nur „starr“ und verzeihend an. Während der spanische Vers sozusagen nur der ersten der in zwei schlechtverbundene Hälften auseinanderfallenden Handlung gilt, so umgekehrt der Titel nur der zweiten, worin der Kampf zwischen Standespflicht und Familiengefühl dargestellt wird: ohne daß aus der glatten kühlen Form auch nur das geringste persönliche Interesse des Dichters an seinen Figuren spräche.

Gegenüber diesem ganz verfehlten Produkte steht das letzte der drei Trauerspiele von 1838 ziemlich höher, der „Prophet von Florenz“, mit dem Auffenberg das einzige Gebiet auf der Landkarte Europas, auf dessen Boden er seine Muse noch nicht sich hatte ergehen lassen, Italien, betrat: das einzige außer seinem Heimatsstaate, in den der Sänger der Vaterlandsliebe sich nur in Gelegenheitsdichtungen einmal verirrte. Held ist Savonarola. Bis in die Mitte des Stückes folgt Auffenberg ziemlich treu dem geschichtlichen Bilde, an dem ihn wie meistens die letzte Lebenszeit besonders interessiert. Später setzt wieder die unmöglichste Theaterromantik ein. Ein Raubmörder, der aus Auffenbergs Lieblingsland stammen muß, ist der eigentliche Anstifter der gegen Savonarola sich richtenden Bewegung, weil er im Trüben besser fischen zu können hofft. Er bedient sich für seine Zwecke des dramatischen Universalmittels von Victor Hugo, der geheimen Türe, und — seiner „edlen“ Tochter Sulamith. Umgekehrt wie in der alten, von Gottfried Keller und Maeterlink wiedererzählten Sage von der erbarmenvollen Heiligen, die den Platz der in Liebe sündigenden Schwester einnimmt, muß hier die Irdische in Vaters Interesse an die Stelle einer Heiligenstatue treten. Dem Beispiel ihrer Konstanzer Schwester in der einige Jahre vorher erschienenen „Jüdin“ Halévy-Scribes folgend, die Christin ist und als Jüdin aufgewachsen, stürzt sich des Spaniers Tochter, die Jüdin ist und als Christin erzogen, nach dem Bekenntnis ihrer Schuld in die Flammen. Der letzte Akt zeigt die Vertreter der beiden Weltanschauungen in gemeinsamer Aussprache. Ein großer

Dichter hätte in dieser Szene zwischen Alexander dem Sechsten, der in dem Stück natürlich zuerst in Verkleidung auftreten muß, und Savonarola eine große Szene geschaffen. Bei Auffenberg spricht immer wieder Schiller. Sein Papst ist zu guterletzt nichts anderes als ein Philipp in Moll und sein Religionserneuerer, der von der „großen allgemeinen Bruderliebe" faselt, ein Posa in Dur. Der szenische Effekt des Schlusses stammt dann abermals aus Frankreich: das Bild der im Hintergrund „mit Fackeln und Kruzifix aufziehenden Mönche" in Victor Hugos „Lucrezia Borgia" bestimmt den Auftritt der zu Savonarolas Verbrennung zum Scheiterhaufen wallenden Kongregationen. Geistig geht auch der „Prophet"[1] auf Krücken; aber immerhin besitzt er wenigstens den Vorzug der lyrisch und dramatisch reich bewegten Form.[2]

Mit seinen beiden letzten Dramen rückte Auffenberg immer weiter nach Süden und Osten vor. Schon dieser Umstand deutet an, daß er damit von neuem gänzlich in das romantisch-pathetische Fahrwasser hineingeriet. Wenn er die Stücke nun als heroische Schauspiele bezeichnete, so geschah das eben deswegen, weil er sie als historisch nicht mehr auszugeben wagte und das Wort „romantisch", namentlich auf der Bühne, allmählich gründlich in Mißkredit gekommen war. In „Skanderbeg" (1844) beteiligt sich der in seinen literarischen Neigungen konservative Auffenberg sehr verspätet noch einmal an der Befreiung Griechenlands. Das Drama von dem mittelalterlichen Hellenenerlöser, dem noch ein gleichgesinntes Heldenmädchen, Athanasia, eine Neuauflage Jeanne d'Arcs, mitgegeben wurde, ist von einem Ende zum anderen unlogisch und unklar, gefüllt mit Geschichtsklitterungen und genealogischen Auseinandersetzungen langweiligster Art. Im ganzen ist hier und noch mehr in dem folgenden Schauspiel, „Timur in Tauris" (1847), das sein letztes bleibt, der Abfall aus seinen islamitischen Geschichtsstudien angewärmt worden: Feueranbeter, Derwische und ein Talisman aus dem Grabe Davids spielen da eine Rolle. Sogar der tierische Magnetismus dient Auffenberg diesmal als dramatisches

---

[1] Den gleichen Titel wie Auffenbergs Drama führt einer der Erstlingsromane von Johannes Scherr. („Der Prophet von Florenz." 3 Bände. 1845.)

[2] Richard Voss, der jüngste bekanntere „Savonarola"-Dramatiker, hat es fertig gebracht, seinen Helden mit Lucrecia Borgia zusammenzuführen, die sich ihm naht wie Salome dem Johannes und so auch später von ihrem Vater, dem Papste, sein Haupt fordert.

Mittel. Um einen hartgesottenen Sünder zum Wahnsinn zu treiben, geht Timur die verschiedenen Wege durch, die jenen dahin bringen können: „Die Ruhmsucht? — Diese hat er durchgelebt. — Der Geiz? — Taugt nicht. Der Mann ist Philosoph... — Der Neid? — Taugt nicht.“ Man kann auf den ersten Blick erkennen, woher die Szene stammt: sogar bis zum Sperrdruck der Eigenschaften hat Franz Moors Monolog[1] herhalten dürfen. Wilde Stoffe, wie sie der Kampf des Mongolenkhan mit seinen Widersachern darstellt, sind an sich dem neueren Drama nicht verloren: Marlowes „Tamerlan“[2], das den gleichen Helden hat, könnte allein Gegenbeweises genug sein. Aber Auffenberg fehlt es für Figuren von so riesenhaften Dimensionen völlig an der Macht des Ausdruckes wie der Gestaltung. Er war damals nicht der Einzige, der sich an solche Stoffe wagte, ohne ihnen gewachsen zu sein. Wie der Dichter des „Herzog von Gothland“ hilft er sich, wo die Kraft sich nicht einstellen will, mit Roheiten von der Art der Folterung im Löwenkäfig, in der er übrigens wahrscheinlich die Schlangenfolter aus Zacharias Werners „Mutter der Maccabäer“ noch übertrumpfen wollte.

Nach dem erfolglosen „Timur“, der wegen einiger überdeutlicher Anspielungen auf modernes Tyrannentum eine Zeitlang verboten gewesen war, ist Auffenberg verstimmt verstummt. Merkwürdig, fast um die gleiche Zeit hatte auch jenseit der Vogesen, über die Auffenberg so gerne hinüberschielte, die Bühnenromantik ihren Konkurs anmelden müssen. In dem Jahre, da Auffenberg an die letzte Gruppe seiner Schauspiele heranging, fielen in Paris Victor Hugos „Burgraves“ durch, und der Dichter wandte sich verdrossen von den Brettern ab, die unter ihm zu wanken begonnen. Die „Burgraves“ waren nicht schlechter als die früheren Dramen ihres Autors, so wenig wie „Skanderbeg“ oder „Timur“ es war. Die Stücke sind so geblieben, wie sie immer gewesen. Aber die Zeiten hatten sich geändert. Für ein romantisches Schauspiel war in den Tagen bedeutungsreicher revolutionärer Gärungen kein Platz mehr: und darum war es, früher als seine Erzeuger, tot in Frankreich wie in Deutschland, bevor noch die erste Hälfte des Jahrhunderts ins Grab gesunken war.

---

[1] „Räuber“. II. 1.

[2] Tamerlan ist eine Abform von Timur-Leng.

Mein Lebenslauf.

Ich wurde geboren am 19. April 1882 zu Mannheim in Baden als der Sohn des früheren Großkaufmanns und jetzigen Privatmanns Ernst Stahl und seiner 1885 verstorbenen Ehefrau, Pauline de Nesle, und bin evangelisch-protestantischen Bekenntnisses. Ich habe in der Vaterstadt drei Jahre eine Privat-Vorschule und darauf unter Geheimrat Haug neun Jahre das Großherzogl. (humanistische) Karl-Friedrich-Gymnasium besucht. Gerne gedenke ich an dieser Stelle der Anregung, die während der Schulzeit vom Unterricht der vier Professoren Karl Baumann, August Behaghel, August Herzog, Philipp Kautzmann ausging. Mannheim verließ ich im Juli 1900 mit dem Reifezeugnis. Ich bezog zunächst die Universität München, wo ich zwei Semester studierte, und ging von dort für ein Semester (Winter 1901/02) nach Berlin. Während dieser drei Semester war ich, mit meinen Studienplänen selbst noch im unklaren, als Student der Jurisprudenz immatrikuliert. Vorlesungen hatte ich auf den einschlägigen Gebieten insbesondere bei den Professoren: Brentano (Nationalökonomie) und Amira (deutsche Rechtsgeschichte) in München, Schmoller und Wagner (Nationalökonomie) sowie Liszt (Strafrecht) in Berlin belegt. Daneben besuchte ich an beiden Orten bereits in größerem Umfang Vorlesungen aus dem Bereiche der philosophischen Fakultät, u. a. bei den Professoren: Muncker, Borinski, Furtwängler, Riehl, von der Pfordten in München und den Professoren: Erich Schmidt, Ludwig Geiger, R. M. Meyer, Max Herrmann, Max Dessoir in Berlin.

Bei meiner Übersiedelung nach Heidelberg (Sommersemester 1902) vollzog ich endgültig den Übertritt zur philosophischen Fakultät, um mich ausschließlich dem Studium der germanistischen, romanistischen und anglistischen Literatur- und Sprachwissenschaft zuzuwenden. Im Frühjahr 1903 ging ich für zwei Monate nach Paris, um meine Kenntnisse im Französischen zu erweitern und Vorlesungen an der Sorbonne (Faguet u. a.) zu hören, im Sommersemester des gleichen Jahres nach Wien, wo ich an Vorlesungen und Übungen der Professoren: Heinzel, Jellinek, Meyer-Lübke, Minor, Schipper, von Weilen teilnahm. Der Hauptteil meiner Studien vollzog sich indessen an der Universität Heidelberg, deren Professoren demgemäß mein ganz besonderer, aufrichtiger Dank gilt. Ich kehrte dorthin im Winter 1903/04 zurück und beendete mein Studium ebenda im Sommer 1906. Im Verlaufe

meiner dortigen Studienzeit besuchte ich während mehrerer Semester für engere Fachstudien die Übungen und Vorlesungen der Professoren: Braune, Ehrismann (jetzt in Greifswald), Hoops und von Waldberg, für weitere diejenigen der Professoren bzw. Lektoren: Kahle, Carl Neumann (jetzt in Kiel), Fritz Neumann, Petsch, F. Ed. Schneegans, Strachan, Voßler (jetzt in Würzburg), Wunderlich (jetzt in Berlin), sowie der Professoren: Elsenhans (jetzt in Dresden) und Grützmacher.

Als erste Frucht meiner theoretischen Studien betrachte ich die Begründung einer literarischen Gesellschaft zu Heidelberg, des Hebbel-Vereins, den ich im Wintersemester 1902 ins Leben rief und der sich neben der Pflege der Hebbelschen Werke insbesondere die Belebung des älteren Dramas und überhaupt des Besitzstands einer im weitesten Sinne klassischen Dichtung, deren Schätze in der Geschichte der Literatur begraben ruhten, durch Aufführungen, Vorlesungen und Vorträge zum Ziele steckte.

Meine Ostern 1906 erfolgende Ernennung für den neugeschaffenen Posten des Lektors der deutschen Sprache und Literatur an der Hochschule (University College) zu Nottingham (England) bot mir Gelegenheit, meinen wissenschaftlichen Erwerb nach einer anderen Seite in die Praxis umzusetzen. Die Hauptaufgaben dieser meiner Tätigkeit, deren Ausbau mir überlassen blieb, waren: Abhaltung von Vorlesungen und Übungen auf dem Gebiete der neueren deutschen Literatur, Führung von fünfstufig geteilten Seminarklassen zur Vervollkommnung der Kenntnisse in der deutschen Sprache und Literatur und Spezialvorbereitung der Studenten für höhere Universitätsexamina. Daneben bin ich als ständiger Mitarbeiter tätig an wissenschaftlichen Zeitschriften, sowie an periodischen Publikationen besonders dramaturgisch-theaterhistorischen Charakters.

Um auf dem von mir zunächst als Hauptarbeitsfeld betrachteten Gebiete der Geschichte und Kritik von Drama und Theater auch gründliche praktische Kenntnisse zu erwerben, habe ich unter Verzicht auf meine englische Universitätsstellung zum Herbst 1909 eine Berufung an das Düsseldorfer Schauspielhaus als erster Dramaturg und Leiter der mit jenem verbundenen Theaterakademie angenommen.

Von meinen akademischen Lehrern fühle ich mich in vorderster Linie den beiden Führern auf meinem Studienwege, den Herren Professor Dr. Max Freiherr von Waldberg und Professor Dr. Johannes Hoops, zu herzlichster Dankbarkeit auch auf dem weiteren Lebensgange verpflichtet. —

Bei der Nachprüfung der Korrekturen zu der Arbeit über das Schauspiel der Schillerepigonen, welcher der hier vorliegende Teildruck mit der Genehmigung der philosophischen Fakultät entnommen ist, haben mich hilfreich unterstützt mein Freund und Kollege, Dr. Friedrich Hammes, und meine Schwester, Frau Maria Trumpp, die sich auch um die mechanischen Vorarbeiten bereits verdient gemacht hatte.

Ernst Leopold Stahl.

3 0112 061407570

Druck von Metzger & Wittig in Leipzig.